Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen XVII Enero de 1952 Número 34

A New Encyclopedia From Latin America —

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA

10 vols. Bound $ 140.00

Volumes 1-9 of this publication of the Unión Tip. Editorial Hispano Americana, Mexico, have already appeared. Each volume contains approximately 1,300 pages. The work is a general encyclopedia of knowledge, emphasizing subjects particular to Mexico and other Latin American nations. It includes 800 plates and colored maps, together with 20,000 photographs.

STECHERT-HAFNER, INC.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA, on the 15th day of the months of February, June and October of each year and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the promotion of cultural relations; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the United States, and of chairs of North American Literature in Iberoamerica; and the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA, cada cuatro meses, en los de febrero, junio y octubre, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; el intercambio cultural; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en Iberoamérica; y la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos o tres años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Dr. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá el canje con otras publicaciones análogas cuando así lo soliciten por escrito, y *siempre y cuando el canje se haga por el conducto único de su Director Literario, Dr. Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Arturo Torres-Rioseco: Co-director en E. U. A.
University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Albert R. Lopes
(Sección brasileña)
University of New Mexico.
Albuquerque, N. M.

Manuel Pedro González
University of California,
Los Angeles, Calif.

José Antonio Portuondo
Pennsylvania State College
State College, Penn.

J. S. Brushwood
(Sección de Anuncios)
University of Missouri,
Columbia, Mo.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Luis Monguió, Mills College, Oakland 13, Calif.

VICEPRESIDENTES

Agustín Yáñez, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Enrique Anderson Imbert, University of Michigan, Ann Arbor, Mich.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

SUBSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias: Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Madaline Wallis Nichols. Vocales: Daniel S. Wogan, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Julio Jiménez Rueda, Director Literario. Arturo Torres-Rioseco, Co-Director en Estados Unidos; Francisco Monterde, Director Técnico.

Clásicos de América, Julio Jiménez Rueda, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, Carlos García-Prada, William Berrien y Mariano Picón-Salas.

Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard y Astrojildo Pereira.

Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís, Katherine Anne Porter y Duddley Poore.

Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Albert R. Lopes y William Berrien.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El centenario de Manuel Eduardo de Gorostiza 221

ESTUDIOS

LUIS MONGUIÓ: La modalidad peruana del modernismo 225
RENATO ROSALDO: Un traductor mexicano de Byron 243
ROBERT G. MEAD, JR.: González Prada y la prosa española 253
RAMÓN J. SENDER: Sobre la novela rapsódica y la urbe 269
RODOLFO O. FLORIPE: Rubén Darío y Jules Lemaître: una fuente secundaria de *Azul* 285
J. R. SPELL: *Indulgencia para todos*, en Austria y Alemania 293
JEAN P. KELLER: El indígena y la tierra, en cuatro novelas recientes de Colombia 301
BOYD G. CARTER: Traducciones francesas de José María Heredia, en *La Revue des Deux Mondes* 315

JOHN-KENNETH LESLIE: Símiles campestres, en la obra de Benito Lynch 331
VERA F. BECK: Observaciones sobre el teatro argentino contemporáneo 339

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Tres escritores de la América del Sur. I. Mario Florián. II. José González Carbalho. III. Guillermo Francovich . . 345

RESEÑAS

GASTÓN FIGUEIRA: *Después está el mar*, por Dora Melella 353
———. *Tempo inconcluso*, por Geraldo Pinto Rodríguez 354
DONALD F. FOGELQUIST: *Los espejos*, por Carmen Gándara 355
JOSEPH H. SILVERMAN: *Juan Ruiz de Alarcón: Classical and Spanish Influences*, por Miriam Virginia Melvin 357

BIBLIOGRAFIA

GEORGE O. SCHANZER: La literatura rusa en el Uruguay 361

LITERATURA

ARTURO TORRES-RIOSECO: *Llama de amor vivo* (primera parte) 393

INFORMACION

Resoluciones tomadas en el V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana 417

VOL. XVII México, D. F., agosto de 1951-enero de 1952 Nº 34

EDITORIAL

EL CENTENARIO DE MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA

EL cuarto centenario del nacimiento de la insigne poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, dejó en segundo término la conmemoración de los primeros cien años, que se cumplieron el 23 de octubre de 1951, de la muerte del primer dramaturgo mexicano del siglo XIX, don Manuel Eduardo de Gorostiza.

Señero en esta época de exaltación romántica, el dramaturgo vive en México recordando sus años mozos y sirviendo a la patria como diplomático y como soldado en momentos trágicos para la nacionalidad. Hijo de padres españoles, Manuel Eduardo de Gorostiza nace en Veracruz, el 13 de octubre de 1789. Muy niño, a la muerte de su padre, el general don Pedro Fernández de Gorostiza, se translada la familia a España. En 1808 el joven Gorostiza, capitán de granaderos, lucha contra la invasión napoleónica; en 1814 abandona la milicia, para cultivar el teatro. Estrena *Indulgencia para todos*, impresa

en 1818; *Las costumbres de antaño* (1819); *Tal para cual, o las mujeres y los hombres* (1820); *Don Dieguito* (1820); *El jugador*, imitación de la obra de Reynard (1820) y la última representada en Madrid, *Contigo pan y cebolla* (1833). Escribe, además: *Virtud y patriotismo, o el primero de enero de 1820*; *Una noche de alarma en Madrid* (1821); *El cocinero y el sacristán* (1840); *El amante jorobado* (1822). Exaltado liberal, sigue la corriente de la juventud de entonces. Pronuncia vibrantes discursos en contra del absolutismo en "La Fontana de Oro". Conoce a los poetas que empiezan a destacarse como demagogos; el Duque de Rivas entre ellos. Al triunfo de Fernando VII, sale camino al destierro. Recuerda que es mexicano y ofrece sus servicios a don José Mariano Michelena, representante de México en Londres. Son aceptados. Desde este momento se reintegra a la patria. Ocupa, sucesivamente, los puestos de agente privado del Gobierno de México en Holanda, Cónsul interino en Bélgica, Encargado de Negocios en Holanda, Ministro Plenipotenciario en Inglaterra. Vuelve a México y ocupa la cartera de Relaciones Exteriores. En México sigue escribiendo para el teatro. Originales o inspiradas en comedias francesas, produce: *La madrina*; *Paulina o ¿se sabe quién mueve los alambres?*; *La hija del payaso, Estela*, o *el padre y la hija*; *¡Vaya un apuro! Un enlace aristocrático*; *Emilia Galeotti*. A Gorostiza, como Ministro Plenipotenciario en Washington, le toca la espinosísima cuestión de la independencia y anexión de Texas a los Estados Unidos. Desempeña su misión con inteligencia y lealtad. Desatada la invasión norteamericana, pelea como simple soldado a los cincuenta y ocho años, en Churubusco. Muere el 23 de octubre de 1851.

Pertenece don Manuel Eduardo de Gorostiza a la época de rígida observancia de las unidades dramáticas: puente que va de Moratín a Bretón de los Herreros, descendencia de Molière. Sus asuntos son sencillos; la trama no tiene complicaciones; el propósito del autor no es otro que el de divertir enseñando. Observador atento de las costumbres, las reproduce en el teatro, con fidelidad e intención. El romanticismo, que vivió, no deja huella de su obra; como tampoco, salvo en alguna fracasada imitación, en la de su ilustre sucesor, don Manuel Bretón de los Herreros. En medio de la desatada fantasía romántica, Gorostiza se mantiene dentro del cuadro de la comedia clásica que él ensayó con éxito en Madrid. Difiere en ello de su compañero de fogosa elocuencia en el café de "La Fontana de Oro", el ilustre don Angel Saavedra, Duque de Rivas, que volvió a su patria llevando en la maleta el manuscrito de *Don Alvaro, o la fuerza del sino*.

J. J. R.

ESTUDIOS

La modalidad peruana del modernismo*

Al examinar la bio-bibliografía poética peruana de los años iniciales del siglo XX, hasta los de la primera guerra mundial, se evidencia, ante todo, la necesidad de formular un escalonamiento cronológico-estilístico de los numerosos poetas vivientes y practicantes en esos años. En efecto, viven y escriben por entonces varios escritores longevos, o literariamente conservadores, fieles hasta última hora al romanticismo y al costumbrismo décimonónicos: don Acisclo Villarán (1841-1927) o don Federico Blume (1863-1936), por ejemplo.[1] Y otros escritores, mucho más evolutivos que los citados, pero cuya época formativa es también anterior al triunfo continental del movimiento modernista: tal el caso de don Manuel González Prada (1844-1918), escritor desde mil ochocientos sesenta y cuatro por lo menos. Y otros poetas, posteriores a Prada en la iniciación literaria, pero formados todavía en los años de la incipiencia del modernismo en el Perú, como José Santos Chocano (1875-1934), quien comenzó a publicar por mil ochocientos noventa y uno y noventa y dos. Por fin, escritores ya nacidos a la vida literaria en plena vigencia hispanoamericana del modernismo, tales como José Gálvez (1885-), Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), Alberto J. Ureta (1885-), José María Eguren (1882-

---

* Estas líneas son parte de las páginas preliminares de un estudio general sobre la poesía peruana a partir del agotamiento del modernismo. Agradezco a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y a Mills College la beca y la licencia sabática que respectivamente me concedieron para que pudiera dedicar el año académico 1951-1952 al referido estudio.

1942), Leonidas N. Yerovi (1881-1917), Abraham Valdelomar (1888-1919), y tantos otros. Salvo el primer grupo mencionado, todos estos poetas aparecen afectados de modernismo en las dos primeras décadas de este siglo aunque, en vista de las circunstancias de tiempo y de lugar, sea preciso indicar sus diversos matices.

Dos hechos conviene tener presentes al tratar de la época modernista peruana. Primero, que en el Perú el modernismo aparece más tardíamente que en el resto de las principales naciones de América, si tomamos el año de mil ochocientos ochenta y ocho de la publicación del *Azul*, de Darío, como simbólica línea divisoria entre el pre-modernismo y el modernismo ya eclosionado. En efecto, según Estuardo Núñez ha indicado, Rubén Darío fué presentado al Perú por doña Clorinda Matto de Turner en *El Perú Ilustrado* en mil ochocientos noventa y sólo a partir de mil ochocientos noventa y tres, y en *El Perú Artístico*, se generalizó el conocimiento de su poesía y se difundió su concepto del modernismo.[2] Segundo, y debido quizás en parte a esa misma introducción tardía e importada, el modernismo que en toda Hispanoamérica fué ya de sí un amplio y multifacético movimiento, en el Perú se caracteriza en sus comienzos y en su desarrollo por un todavía mayor eclecticismo. De ello tenemos varios testimonios peruanos de aquellos días; uno, que parece muy típico, fué publicado en mil ochocientos noventa y seis por don Francisco Mostajo (1874-) quien para optar el grado de Bachiller en Letras en la Universidad de San Agustín de Arequipa presentó el citado año una tesis de tono polémico sobre el modernismo. Hoy día la califica el señor Mostajo de balbuceo infantil, pero no por ello pierde el folleto su validez de documento de época. En dicha tesis afirmaba su autor:

> El modernismo es eminentemente ecléctico; algo así como una selección de todos los rituales artísticos... El se cruza con los románticos en pro de la libertad i el ideal, aumentando el radio de aquélla i no perdiéndose en las nubes esfuminadas de éste; él predica con los realistas el amor a la verdad i a la Naturaleza, sin pretender compenetrar la Ciencia con el Arte ni ir en busca de la Dulcinea a los lupanares inmundos de los *Rougon Macquart*; él proclama con los decadentes la excelsitud del color, la música, la forma, sin caer, como ellos, en el abigarramiento cursi ni en la hojarasca insustancial; él, en una palabra, se postra en todas las capillas i comulga en todos los altares en que la Belleza ostenta

> sus pudorosas castidades. El principio de escuela, es decir, el exclusivismo, tan arraigado en la generación pasada, ha sido abolido, pues, por completo. Hoy cada cual escribe según su tendencia, según la coloración que le da el prisma de su temperamento... El modernismo ha revolucionado la forma i el fondo literarios. El pretende, en cuanto sea posible, trasladar la libertad de la forma interna a la forma externa.[3]

Esta teorización del modernismo en sus comienzos en el Perú exhibe pues las características que éste adoptaba allí: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior.

No hay que olvidar los conceptos anteriores al considerar la obra poética de los escritores del comienzo del siglo. Por eso, al leer la de don Manuel González Prada de esos años parece excesiva la afirmación que en redondo se ha hecho recientemente en el Perú de que "no fué sino un romántico más."[4] Cierto que elementos románticos, que una actitud romántica procedente de sus años formativos, es perceptible a través de la obra de Prada incluso en la de los años del novecientos y que es, precisamente, esa actitud romántica la que, en ocasiones, le hace caer en vulgaridades y prosaísmos como los de *Presbiterianas* (1909), precio de un conflicto entre su gusto literario y su sectarismo que no pudo o que no supo resolver artísticamente en ese libro. Pero un libro fallido, que inclusive en su primera edición apareció sin el nombre del autor, no obscurece las contrastantes realizaciones pradianas de *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911),[5] para citar solamente los libros suyos publicados en los años que aquí nos conciernen. Sólo estos libros harían ya preciso reconocer que dentro de la poesía peruana, González Prada, aun con sus arrastres románticos, —y no se olvide el "Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?" dariano—[6] fué un renovador considerable. En esos libros salta a la vista el esfuerzo de renovación expresiva, coincidente con la labor de los modernistas. Mostróse el renovacionismo de Prada en el cosmopolitanismo de sus búsquedas en las poesías alemana, italiana y francesa, en sus poemas de factura parnasiana, en su descubrimiento del simbolismo, en sus teorías métrico-rítmicas, en el final hallazgo de sus "polirritmos." Nadie más consciente que González Prada del tecnicismo de la poe-

sía, en oposición a la dejadez que había dominado a tantos románticos. Todo ello más que paralelo al modernismo, modernista ya. En ese tiempo, Prada y Ricardo Jaimes Freyre (1870-1933) fueron los poetas hispanoamericanos que dejaron mejor expresadas en formulaciones técnicas coherentes teorías del verso castellano: Jaimes Freyre estableciendo un sistema al que permaneció adicto a lo largo de su vida literaria; Prada alterando sus puntos de vista, pasando desde una gran estrictez de metro y rima a un sistema esencialmente rítmico prescindente de aquélla, y de ese sistema a una gran libertad formal.[7] El más inesperado de los elogiadores de González Prada, don José de la Riva Agüero, en una favorable reseña de *Exóticas*, publicada en mil novecientos doce, hace gran hincapié en los "refinamientos y primores de la prosodia en que se complace la pericia métrica de la experta lira de Prada", y en el "cuidado ejercicio de la técnica, la comprobación de un bien medido y estricto sistema rítmico en la versificación castellana."[8] El tecnicismo del Prada de mil novecientos uno y mil novecientos once que Riva Agüero acertadamente señaló sería una prueba más, si preciso fuere, de su trabajo modernista de entonces ya que, en mi opinión, esta conciencia de la técnica es una de las generales y relevantes características del modernismo, consecuencia lógica de la consciencia artística de los modernistas en reacción contra el intuicionismo, la inspiración por encima de la técnica, de sus antecesores románticos.

Es, pues, Prada en la poesía de los primeros años del novecientos un poeta que, saliendo del romanticismo de sus orígenes, llega a penetrar el sentido del modernismo ambiente; es el poeta peruano de entonces más técnicamente consciente y uno de los culturalmente más cosmopolitanizantes; es el poeta de mayor voluntad de renovación de la poesía; trazos todos de modernismo. No obstante algunas fallas (ya se mencionó *Presbiterianas*), es el escritor más deseoso de lograr en su tiempo una depuración y una exquisitez mayores en la forma y en el fondo de la poesía peruana, deseos de depuración y exquisitez que, en contraste con la última dejadez romántica, son también la marca de los modernistas. El hecho de que él mismo no lograra alcanzar en la poesía las altas metas que su voluntad de perfección señalaba se debe principalmente, como Alcides Spelucín ha anotado, a que "sobrándole como le sobraban

extraordinarias aptitudes de artífice lírico, no alcanzó, en verdad, a la máxima virtud del poeta: al genio, que es por naturaleza deslumbrador, torrencial y aglutinante".[9]

Se esté o no de acuerdo con la idea que Spelucín abriga de la naturaleza del genio poético y créase o no se crea en el de José Santos Chocano (1875-1934), el hecho es que torrencial y deslumbrador apareció este poeta a los ojos de sus contemporáneos peruanos. Chocano fué incontestablemente el vate favorito del Perú de aquellos años; inclusive la revista *Colónida* que en mil novecientos dieciséis reunió a un grupo de poetas de tono menor, alejado de la altisonante retórica de Chocano, no pudo prescindir de estampar la fotografía de éste en la carátula de su primer número (15 de enero de 1916) en el que también se imprimió un poema suyo, harto rimbombante: "Desde un apiñamiento de sublevadas rocas..." Y aunque discutido y hasta rechazado más tarde por una parte de la élite literaria, Chocano continuó siendo entonces y después en la opinión popular peruana el Poeta con mayúscula. Prueba de ello las escenas de su coronación pública, en Lima, en mil novecientos veintidós.[10]

Chocano debió comenzar a escribir versos desde la infancia. En las póstumas *Páginas de oro* (1944) se incluyen unas "Poesías inéditas escritas desde los doce años", y sus primeras colaboraciones en revistas son de mil ochocientos noventa y uno y noventa y dos, cuando tenía dieciséis años. Los libros de sus veinte años, *Iras santas* y *En la aldea* (1895) y *Azahares* (1896), aparecen con el alba del modernismo peruano. E *Iras santas*, que incluye poemas de Chocano que antes de la revolución de mil ochocientos noventa y cuatro le habían llevado a la cárcel y otros poemas escritos en las mazmorras mismas, es un libro de combate civil, de grito y de corazón en la mano, más próximo del romanticismo que del modernismo. Ese tono de poeta civil con que se inicia la popularidad peruana de Chocano no lo abandonará el poeta, pasando de *Iras santas* por *La epopeya del Morro* (1899) hasta *Ayacucho y los Andes* (1924),[11] por no citar los numerosos poemas de tal carácter en todos sus demás libros; probablemente ese tono era consustancial con su temperamento caudillesco. Sobre ese temperamento egocéntrico y egolátrico y sobre su inicial manera sobrepúsose pronto la influencia de la poesía del mexicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928), hom-

bre y escritor de tantos paralelismos con Chocano en el espíritu, la retórica, las dotes plásticas, y hasta en el empleo mortífero de las armas. Parece ser que se debe más a la lectura de Díaz Mirón [12] que a la del verso parnasiano del Darío de *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896), la adhesión de Chocano a la faceta parnasiana, explícita, objetivista, del modernismo. Y como no podía ser menos en su caso, pronto Chocano se puso a la cabeza del movimiento modernista en el Perú con su revista *La Neblina* (1896-1897) y sus colaboraciones en *El modernismo* (1900-1901). Poco después publicó los dos libros fundamentales de ese aspecto suyo y seguramente los más leídos de su poesía: *Alma América, Poemas indoespañoles* (1906) y *¡Fiat Lux!* (1908). [13] Son obras de un tipo sui géneris. En ellas, adhiriéndose Chocano a modas introducidas por el modernismo en la poesía americana —en su caso las modas más próximas al parnasianismo que al simbolismo— su temperamento, sin embargo, traspasa y reblandece los mármoles de su pretenso objetivismo para engolfarse en la expresión de sentimientos de un subjetivismo que seguramente no hubieran merecido la aprobación de Leconte de Lisle. En el prólogo de *Alma América*, por ejemplo, reniega Chocano su poesía anterior, aun cuando a renglón seguido anuncia la próxima publicación de una selección de esa poesía primera. En el mismo prólogo proclama sus dos tan citados dictados: "Mi poesía es objetiva; y, en tal sentido, sólo quiero ser Poeta de América"; y "en el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de Sol todos los colores." [14] Aserción la una de su individual voluntad, de su voluntad de adoptar un estilo, una manera; principio ecléctico el otro, contradictorio del primer aserto y justificativo de cualquier realización de Chocano fuera de la primera nota estilística asentada. Chocano sigue, pues, inserto dentro de la teorización peruana muy eclecticista del modernismo, eclecticismo que puede verse en ese contradictorio prólogo de *Alma América* y que asimismo había mostrado anteriormente en un también internamente contradictorio decálogo literario que había estampado en mil ochocientos noventa y seis en *La Neblina*.

Chocano había dicho en un momento: "Busco una idea rara, busco una frase; / e incrustando la idea, sin que se rompa, / hago que de una hipérbole al golpe seco / se estremezca y se hinche llena de pompa"; y, en otro momento: "¿Idea, para qué? La forma es

todo." [15] Es decir, "busca" una idea o frase, la "incrusta" en una "hipérbole": voluntariedad, antiintuicionismo, antirromanticismo. Y luego en el ideológicamente contradictorio. "¿Idea, para qué? La forma es todo", sigue no obstante repitiendo su consciencia de la importancia de lo poético formal; es decir, de nuevo, consciencia del tecnicismo poético: modernismo también. Pero Chocano, contradiciéndose una vez más sin escrúpulo de consistencia, se romantizaba al confesar: "Vierto siempre el champaña de los delirios / hasta pasar los bordes de la palabra", y "se me desboca la fantasía." [16] Así es que Chocano conserva el énfasis romántico incluso dentro de su voluntad de las técnicas modernistas que adopta rápidamente, tanto en su épica como en su lírica. Junto con esta básica combinación, que evitaba al lector peruano de fines del pasado siglo y comienzos del actual la brusca ruptura con el ochocientos poético y que le hacía más fáciles al paladar los nuevos gustos del modernismo, lo que de Chocano deslumbró a sus compatriotas de ese tiempo fué la irreprimible facilidad de elocución, la torrencialidad y plasticidad de sus imágenes, la amalgama que sus versos presentan de su visión de la naturaleza americana llena de exotismo hasta para los propios lectores americanos esencialmente urbanos, con los adornos de un incasismo o indianismo fastuoso y con un engolado hispanismo histórico, todo lo cual —que para nada afectaba las realidades del día— halagaba los variados atavismos de sus variados lectores o auditores.

En la iniciación de este siglo Prada es el hombre que, originariamente romántico, busca y trabaja una técnica poética cuidada, que trae a la poesía peruana un deseo de depuración y exquisitez de esencia modernista. Chocano en el mismo momento histórico es el hombre que, temperamentalmente romántico, aprovecha con increíble facilidad los hallazgos técnicos que el modernismo le ofrece hechos. Su enorme popularidad (infinitamente superior en su día a la de Prada y a la de todo otro poeta peruano coetáneo suyo) se debió a esa fusión de lo conocido y lo nuevo, al tradicionalismo de la materia de su poesía, cuyo fondo no se hace difícil para el público al que al propio tiempo halagaba apreciar algo escrito en las nuevas formas a la última moda. Si los experimentos técnicos de Prada, en *Exóticas*, por ejemplo, hacían su poesía más interesante para otros poetas que para el público peruano de su época, Chocano,

en cambio, resultaba casi siempre más un poeta para el hombre de la calle, pocas veces un poeta para poetas.[17]

Tras de Chocano y un grupo de escritores de su edad: José Fiansón (187?-1952), Federico Barreto (1872-1929), Domingo Martínez Luján (1875?-1933), y tantos más, un nuevo tono plenamente modernista lo da en los dos primeros decenios del siglo un tercer grupo de poetas nacidos generalmente entre mil ochocientos ochenta y mil ochocientos ochenta y cinco. Algunos de ellos, después de la primera guerra mundial, evolucionarán desde el modernismo hacia nuevas formas; pero en los años de referencia, modernistas fueron Leonidas N. Yerovi (1881-1917), José María Eguren (1882-1942), Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), José Gálvez Barrenechea (1885-), Alberto J. Ureta (1885-), por citar sólo algunos.

Hoy día, de todos ellos se hace especial aprecio de José María Eguren; pero en los días del novecientos hasta la primera guerra mundial, Eguren fué más conocido de los demás poetas peruanos que entre el público, y aun entre aquéllos su arte fué tan sólo lentamente y minoritariamente apreciado. A partir del año mil novecientos precisamente Eguren había comenzado a publicar versos en revistas y periódicos; su primer libro, *Simbólicas*, apareció en mil novecientos once; el segundo, *La canción de las figuras*, se hizo esperar hasta mil novecientos dieciséis; la reimpresión de ambos acompañada de nuevas series de poemas no llegó hasta mil novecientos veintinueve.[18] Su influencia poética, que ha sido grande, se sintió más en verdad después de la primera gran guerra, en los años posteriores a los que ahora nos ocupan, pero su obra se afirma en éstos y en su ambiente. *Simbólicas*, por ejemplo, contenía poemas que estaban plenamente dentro de fórmulas popularizadas por Darío: "Lanza el oboe vespertina queja / y vagamente la virtud se aleja. / Se mira humoso el castillo roquero; / Allí principia el canto agorero."[19] Otros poemas del mismo libro entran también, como el titulado "Sayonára", en el tono del exotismo modernista, galo u oriental; algunos, como "Eros" o "La Walkyria", en el exotismo germano o escandinavo, que recuerda más el de Jaimes Freyre de *Castalia bárbara* que el de Darío, Lugones o Valencia. Pero en otros poemas de *Simbólicas*, Eguren es personalísimo —eguriano y no dariano o lo que fuere en otros versos. Ello ocurre princi-

palmente en los poemas de apariencia guignolesca. Al leerlos se siente, tras la aparencial superestructura de un juego infantil o de una forma marionettesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente humano que sólo el esfuerzo de sublimación de un artista conscientísimo contiene y labra en poesía superficialmente, aparentemente, deshumanizada. Por ejemplo, en el tan conocido poema que comienza: "Hoy se casa el Duque Nuez", [20] el infantilismo de ronda de los versos "viene el chantre, viene el juez / y con pendones escarlata / florida cabalgata", contrasta súbitamente con "Allí están, con pieles de bisonte, / los caballos de Lobo del Monte, / y con ceño triunfante, / Galo cetrino, Rodolfo montante." El ominoso "ceño triunfante" de estos personajes les hace todavía más espeluznantes de lo que sus nombres y calificativos sugieren ya. En la capilla, ellos rodean a la bella, junto con otros personajes no menos turbios, "los corcovados, los bisiestos", mientras, con sugestión de opresión, "... a los pórticos y a los espacios / mira la novia con ardor." ¿Qué trampolín de realidad habrá tenido este poema? No nos es preciso conocerlo anecdóticamente, porque el poema está ahí, sugerente, poesía en sí y por sí, y poesía vital. No es, como un crítico peruano pretende, una poesía sin latido humano, sin médula, de fantasmas siluetas movibles, [21] sino poesía con personajes transpuestos porque en la precisa intención del poeta está evitar por ese procedimiento el desgreñamiento romántico (aunque no cierto romántico estremecimiento, como muy bien lo recuerda Enrique Peña) [22] y el exhibicionismo freudiano. "Los alcotanes", "Pedro de Acero", y otros semejantes poemas de *Simbólicas*, me parecen funcionar en el mismo plano. Añádase a ello un imagismo obtenido, no como el de Chocano de una visión que mira directamente al mundo en torno, sino de una visión que por voluntaria asepsia transrealiza ese mundo hacia otro, estilizado por designio artístico, re-creado por el poeta ("sotas de copa / verdelistadas / un obscuro / vino le preparan"), y se comprenderá el inicial desconcierto que esta poesía causó en los años en que fué escrita. En efecto, a raíz de la publicación de *Simbólicas*, "Miguel de los Santos" (el poeta Alfredo Muñoz) al reseñar el libro, decía de Eguren, entre confuso y admirativo:

> ...huraño hacedor de rarezas de la más novísima factura, dió a cada uno de sus versos, a veces rudos y amorfos, un extraño resplandor sugerente sobre un fondo nebuloso... No se explica fácilmente que en un ambiente de tímidos y gregarios puedan concebirse y conjuntarse en un libro las rarezas de *Simbólicas*... nadie ha alcanzado entre nosotros, como Eguren, el don excelso de no dejarse comprender ni aplaudir por los lacayos del arte.[23]

Y Enrique Bustamante y Ballivián hubo de escribir un largo ensayo explicando al público peruano, primero las nuevas tendencias de la poesía, es decir, las tendencias simbolistas y versolibristas del más reciente modernismo y, luego, la poesía misma de Eguren como representante de esas tendencias en el Perú. Creo interesante reproducir algunos conceptos de Bustamante (impresos en una revista difícil de hallar fuera de la Biblioteca Nacional de Lima) porque proporcionan una idea del ambiente literario de la época y porque, por comparación con las líneas de Mostajo antes transcritas, dan fe del desarrollo teorético del modernismo peruano desde los años de su iniciación a los de su plenitud:

> La tendencia a la individualidad, dejando al espíritu libre de trabas y de formas, yendo el artista dentro de sí en busca de la ciencia única de su personalidad, renunciando, por ser verdad en sí mismo, a la claridad de exposición que nunca podía traducir los oscuros fenómenos de la subjetividad, es el carácter distintivo del simbolismo moderno... La personalidad de las asociaciones de ideas y de las evocaciones despertadas por una misma evocación es lo que da una nota más nueva a esta escuela poética... El versolibrismo puede considerarse como el aspecto rítmico de las tendencias simbolistas... Las actuales tendencias de la poesía piden libertad e individualismo en el ritmo, en las ideas y en la forma de expresión. Y aunque en la mayoría de los poetas actuales se encuentra la sed de perfección formal de la herencia parnasiana, las poesías de esta época se distinguen por la tortura del infinito, la cerebralización activa y dolorosa y por la vaguedad espiritual del momento de civilización en que vivimos.[24]

Y en mil novecientos dieciséis, con ocasión de *La canción de las figuras*, el reputado "Cabotin" (Enrique A. Carrillo), tenía todavía que reexplicar en un "Ensayo sobre José María Eguren",[25] el modernismo simbolista en general y el de Eguren en particular: "...en ese movimiento [el modernismo]... José María Eguren

representa el ápice de la jornada, su más avanzada encarnación y la más elevada, más pura y más renovadora tendencia artística. José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista... El simbolismo es la interpretación figurada de la realidad."

Tras *Simbólicas, La canción de las figuras* representa, en efecto, el punto álgido del modernismo simbolista peruano, subjetivista, sugeridor, connotador, en contraste con el modernismo objetivista, denotador, explicativo, de Chocano. Entre el uno y el otro va la diferencia que puede ejemplificarse, por citar un caso, con "Los caballos de los conquistadores" de éste y "El caballo" de Eguren.[26] Chocano no perdona detalles y en versos sonoros nos recuerda una serie de caballos famosos en la leyenda o en la historia, el de Aníbal, el de César, el de San Jorge, Babieca, Rocinante, el caballo beduino o el centauro, por ejemplo, al que describe con la precisión de un texto de mitología: "el centauro de las clásicas leyendas, / mitad potro, mitad hombre, que galopa sin cansarse / y que sueña sin dormirse / y que flecha los luceros, y que corre más que el aire"; mientras que Eguren menciona un caballo irreal, muerto en antiguas batallas, cuya sombra errante hemos de imaginar en colaboración con el poeta que nos hace escuchar en opacos y asonantes versos "su lentas pisadas, / por vías desiertas, / y por ruinosas plazas." No hay que olvidar, sin embargo, que una y otra poesía coexistieron en el Perú de mil novecientos en adelante, la de Chocano más a la vista del público, la de Eguren más recóndita.

Por los mismos años que Eguren publicaba *Simbólicas* y *La canción de las figuras* imprimieron también libros de versos modernistas otros poetas de su promoción, Enrique Bustamante y Ballivián, *Elogios* (1910) y *Arias de silencio* (1916); José Gálvez, *Bajo la luna* (1910) y *Jardín cerrado* (1912); Adán Espinosa Saldaña ("Juan del Carpio"), *Versos a Iris* (1911 ?); Felipe Sassone, *Rimas de sensualidad y ensueño* (1910); Alberto J. Ureta, *Rumor de almas* (1911).[27] Además todos fueron copiosos contribuidores de versos a los periódicos y revistas de la época. En algunos casos, continuando en parte la tradición de Fiansón y de Martínez Luján, poetas sin libros, buen golpe de esos versos en periódicos, anunciados como extractos de tomos en preparación, nunca llegaron a ser recogidos en volumen. Ejemplo de ello, los *Jardines* y los *Minuetos*

y tapices, de Bustamante y Ballivián, de los que tantos poemas pueden leerse en *Balnearios* y otras revistas de aquellos años. El primer libro de Bustamante, *Elogios* (de la Raza, el alma, la carne, la virginidad, la lujuria, el As de Oros, Cristo, Hamlet, Silva, Murger y Don Quijote) es una colección de sonetos casi todos alejandrinos, que deben mucho a Rubén Darío ("Marquesa enciclopédica, artística y galante", et sic et coetera), bastante a Albert Samain ('Divina Sor Ensueño, el vaso inmaculado / no ha recibido el polen, el lirio está cerrado / y goza la dulzura de la esterilidad) y algo a Eguren ("Elogios al As de Oros", por ejemplo).[28] Tras el tono semiparnasiano de *Elogios* Bustamante se entrega a un simbolismo d'annunziano a lo *Vergini delle Rocce* (1896) en una obra en prosa poética, *La Evocadora, Divagación ideológica*, publicada primero por entregas en la revista *Balnearios* (1911) y luego en libro, en mil novecientos trece.[29] Su siguiente libro de versos, *Arias de silencio* (1916), está más bajo la influencia de Eguren, de quien fué amicísimo Bustamante, en un tono que se aleja de los que por aquellas fechas comenzaban ya a considerarse los oropeles del modernismo; es decir, un tono menos decorativo, menos brillante, al que tampoco debió ser extraña la poesía de don Antonio Machado. Por ejemplo: "Había un alma en el silencio / de ese jardín abandonado. / Un blanco Sileno / de mármol reía / ... Había tranquilos ensueños / en las galerías de mi alma. / Estaba muriendo / una tarde clara ..."[30] De los mismos años son sus *Odas vulgares* que, aunque publicadas en libro solamente en mil novecientos veintisiete, fueron "escritas en Lima en 1912 y 1913."[31] Son poemas de un simbolismo filosófico: coloquios de las bestias, de los hombres y de la noche, en los que a la lectura de Francis Jammes y de Maeterlinck vienen a unirse los comienzos de una inquietud socializante, acaso reflejo en la poesía del movimiento popular billinghurstista de aquellos años de mil novecientos doce al catorce:

> ¡Obreros, dadme vuestros brazos potentes,
> unidme a sus sagradas cadenas
> que oprimen mares y continentes,
> haced que en ellos tome impulso la canción
> y que, firme en la tierra por ellos fecundada
> se levante a los cielos, enarcada
> en la gran curva de la suprema realización![32]

Bustamante, que no fué un poeta realmente original pero sí fino y curioso, se nos ofrece como un excelente testimonio de los movimientos literarios de la época en que vivió y puede ser utilizado ya desde estos años iniciales del siglo como un barómetro de la atmósfera poética peruana. A través de sus escritos en prosa y verso se percibe la marcha del modernismo peruano por su inicial eclecticismo (ej., los primeros poemas de Bustamante en revistas y periódicos y el tono de su revista literaria *Contemporáneos* [1909]), por el parnasianismo (*Elogios* [1911]), el simbolismo (*La Evocadora* [1911-1913]), algo de lo que se ha llamado mundonovismo (*Odas vulgares* [1912-1913]), el tono más escueto (*Arias de silencio* [1916]). Más tarde evolucionará, a la par de nuevas y sucesivas inquietudes literarias, al ultraísmo y hasta el indigenismo.

José Gálvez estaba en pleno dariísmo al publicar su primer libro *Bajo la luna* (1910), completo con sonatas, sonatinas, cantatas y nocturnos: "Fué en un país antiguo. La pálida princesa / Esperaba en las tardes llena de honda tristeza / Ver surgir entre el polvo del obscuro camino / La silueta gallarda del noble peregrino",[33] princesa y caballero que, no hay que decirlo, son eco y reflejo de la pálida princesa y el feliz caballero de la "Sonatina" rubendariana. En su segundo libro, *Jardín cerrado* (1912), el señor Gálvez continuó la factura dariana en abundante poesía amorosa sometiéndose también a la influencia de Chocano en la narrativa. Derivativo de la manera de Chocano es, en efecto, el carácter de un "Canto a España" (premiado en los juegos florales de Lima, de 1909), y el objetivismo de un poema "A los obreros", de exaltación de las glorias del trabajo y del futuro de los trabajadores, nota civil que, como la antes anotada en Bustamante, pudiera corresponder a las inquietudes que produjeron la aparición en el Perú del billinghurstismo.

Por fin, Alberto J. Ureta, cuyo primer libro *Rumor de almas* (1911) corresponde en su publicación al mismo año de *Simbólicas*, de Eguren, posee un tono más melancólico que los demás escritores mencionados: "Yo he tenido un instante éxtasis visionarios, / y he visto, como en sueños, no sé que cementerio, / donde sus muertos vagan bajo blancos sudarios."[34] Refleja las inevitables influencias de Rubén, Silva, Verlaine y Baudelaire. Años más tarde, sin perder

la visión melancólica, moribúndica, que le caracteriza, Ureta será, ya con un idioma poético más personal, típico ejemplo del neo-romanticismo.

Un cuarto grupo de poetas, del que pudiera ser símbolo Abraham Valdelomar (1888-1919), pero constituído por escritores generalmente nacidos después de mil ochocientos noventa, aparece en la poesía peruana en los días inmediatamente anteriores al estallido de la primera guerra mundial o durante los días de ésta. Todos estos poetas son inicialmente modernistas aún, pero como su epígono, buscan ya una nueva tónica expresiva, una salida del modernismo. Naturalmente, no siempre consiguen la ruptura en aquellos años. Valdelomar mismo, su revista *Colónida* (1916), y sus colaboradores, están todavía por entonces dentro del modernismo, como lo ha visto bien algún crítico peruano,[35] pero están ya incómodos en él. Algunos de los admiradores de Valdelomar, y otros grupos de poetas peruanos de ellos coetáneos, serán quienes sacarán (no sin diversos tanteos y por distintos caminos) a la poesía peruana del modernismo ya retorizado; pero por ello mismo tanto Valdelomar como esos otros escritores merecen consideración aparte.

Entretanto no creo que sea necesario multiplicar los nombres y los ejemplos para dejar establecido el carácter del modernismo peruano en los primeros años de este siglo. Acaso, para terminar, pudiera mencionarse que hasta un poeta periodista y bohemio, como Leonidas N. Yerovi, hacía modernismo por esos días, incluso cuando se burlaba de dicha escuela y de sí mismo:

> Soy el bardo decadente
> de numen incandescente
> que ama sin saber a quien;
> el de las japonerías
> y ritmos y melodías
> aprendidos a Rubén.[36]

En resumen, en los primeros años del siglo XX priva en la poesía peruana el modernismo. Llegado tarde al Perú se caracteriza este movimiento en dicho país por un amplio eclecticismo en el que a menudo se trasluce, sin brusca ruptura, un sentimiento romántico. Pronto, sin embargo, a la vista de los modelos extranjeros, van imponiéndose los poetas peruanos de las adquisiciones técnicas primero

de tono parnasiano, simbolistas luego, y de la fusión de ambas realizada por Rubén Darío. En algunos escritores peruanos esas varias técnicas se suceden las unas a las otras; otros escritores se adscriben a una u otra de ellas y le permanecen fieles. Con lo cual el objetivismo y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiosa expresión de lo sentido, se encuentran coetánea y paralelamente en la poesía peruana de aquellos días. General característica de ella es, sin embargo, por esos años, la conciencia técnica. Sea cualquiera la tendencia de cada poeta, el modernista peruano sabe lo que hace, es consciente de cómo escribe. Posiblemente debido al énfasis formalista de este movimiento, que les llegó hecho a los peruanos, se les nota —salvo a los cabezas de fila, Chocano y Eguren, en sus respectivas esferas y en su poesía madura— bastante derivativos, enfeudados como estaban a alguno o varios de los manerismos de Darío o de los modelos de Darío. Consecuencia a su vez de esto es la solidificación de las formas modernistas en retórica modernista, en fórmulas de otra preceptiva literaria. A mediados de la segunda década del siglo la poesía peruana muestra cierta tendencia hacia el tono menor, hacia el tono más intimista del modernismo, cierto cansancio de su retórica. Coincidentes con la crisis de los años de la guerra esos cambios de tónica, de temática, esa inquietud literaria, facilitaron el abandono del modernismo y de sus totems por varios poetas que aun partiendo de él, de él alcanzaron a liberarse y a liberar a sus sucesores buscando otras formas de expresión poética más adecuadas a las nuevas circunstancias culturales.

LUIS MONGUIÓ,
Mills College, California.

NOTAS

1 Ver, por ejemplo, Acisclo Villarán, *Sal y pimienta, Epigramas* (Lima: Imprenta C. F. Southwell, 1917), 43 pp., o *Nieblas y auroras, Rimas* (Lima: Tipografía "El Escritorio", 1922), 177 pp., y Federico Blume, *Sal y pimienta* (Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch, S. A., 1948), xvi + 435 + iv pp.

2 Estuardo Núñez, "Las generaciones post-románticas del Perú", *Letras*, Lima, No. 5, tercer cuatrimestre 1936, p. 417.

3 Francisco Mostajo, *El modernismo y el americanismo* [con *Los modernistas peruanos*] (Arequipa: Imprenta de "La Revista del Sur", 1896), pp. 10, 11.

4 Sebastián Salazar Bondy en la p. 8 de "La poesía nueva del Perú", prólogo a *La poesía contemporánea del Perú*, I, (Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946), 156 pp., Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, eds. y comps.

5 Manuel González Prada, *Minúsculas* (Lima: Tipografía "El Lucero", 1901), 103 pp. [Edición de 100 ejemplares]; *Presbiterianas* (Lima: Imprenta "El Olimpo" [Biblioteca de "Los Parias", folleto 1], 1909), 56 p. En esta primera edición va sin nombre de autor. En la segunda edición de *Minúsculas* (Lima: Tipografía "El Lucero", 1909), 104 pp., es donde bajo el título "Del autor" se menciona *Presbiterianas* . *Exóticas* (Lima: Tipografía "El Lucero", 1911), 164 + iv pp.

6 Rubén Darío, *El canto errante*. (Madrid: M. Pérez Villavicencio, editor. [Biblioteca Nueva de Escritores Españoles], 1907), p. 99.

7 González Prada, *Exóticas* (1911), cit., pp. 155-163, principalmente; Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*. (Buenos Aires: Imprenta Coni, Hnos., 1912), 124 pp.

8 José de la Riva Agüero, "Libros peruanos: *Exóticas*, por Manuel G. Prada", *Balnearios*, Lima, No. 94, 28 julio, 1912, p. 2.

9 Alcides Spelucín, "El simbolismo en el Perú", *Letras*, Lima, No. 1, 1929, p. 187.

10 Ver el libro *La coronación de José Santos Chocano*. (Lima, 1922), 187 pp., o cualquiera de las numerosas informaciones de prensa y gráficas de la fecha, p. ej., *Mundial*, Lima, No. 130, 10 noviembre, 1922.

11 En el orden citado en el texto: José Santos Chocano, *Páginas de oro*. (Lima: Editorial Rimac, 1944), 260 pp.; *Iras santas*. (Lima, 1895), 103 pp.; *En la aldea*. (Lima: *El Perú Ilustrado*, 1895), 127 pp.; *Azahares*. (Lima, 1896) (?); *La epopeya del Morro*. (Lima, 1899) (?); *Ayacucho y los Andes, Canto IV de El Hombre-Sol, Trazo de una epopeya panteísta*. (Lima: Tipografía Berrio, 1924), 93 pp.

12 Estuardo Núñez, "Generaciones post-románticas...", cit., pp. 416-417.

13 José Santos Chocano, *Alma América. Poemas indo-españoles*. (Madrid: Victoriano Suárez, 1906), 346 pp.; *¡Fiat Lux!* (*Poemas varios*). (París: Ollendorf, 1908), 198 pp.

14 Chocano, *Alma América*, ed. cit., p. viii.

15 José Santos Chocano, *La selva virgen. (Poemas y poesías)*. ¿3ª ed.? (París: Garnier, Hnos., 1909), pp. 8-9, 213. La segunda cita también en *¡Fiat Lux!*, ed. cit., p. 25.

16 Chocano, *Selva virgen*, ed., 1909, cit., p. 9.

17 No debe olvidarse, sin embargo, que en ocasiones era poeta para poetas. Roberto Meza Fuentes en su artículo "La poesía de José Santos Chocano", en *El Universal*, Lima, 1º enero, 1936, pp. 8-9 y 60, cita, por ejemplo, expresiones de la admiración de Unamuno por poemas de Chocano tales como "El cóndor ciego" y "La magnolia" y la inspiración que de ellos derivó en su obra, del primero en los versos "Ciegan, crueles, al cóndor de los Andes..." de "El Cristo de Velázquez", y del segundo en los de las *Poesías*, de 1907, "En torno de aquel estanque de las ranas..." Debo esta nota a la gentileza del doctor Alberto Tauro, de Lima, quien me comunicó el citado artículo del señor Meza.

18 José María Eguren, *Simbólicas*. (Lima: Tipografía de "La Revista", 1911), [no he logrado ver esta primera edición]; *La canción de las figuras*. (Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916), 72 pp.; *Poesías (Simbólicas, Canción de las figuras, Sombra, Rondinelas)*. (Lima: Editorial Minerva, [Biblioteca Amauta], 1929), 240 pp.

19 "Ananke", de *Simbólicas* (1911), en Eguren, *Poesías*, p. 22.

20 Eguren, *Poesías*, pp. 66-74.

21 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*, 2ª ed. rev. (Buenos Aires: Facultad de Letras, 1943), p. 151. Es interesante comparar esta opinión de Sánchez sobre la poesía de Eguren con el concepto del arte "enteramente humano" que éste sostenía, por ejemplo, en su artículo "Arte inmediato", *La Revista Semanal*, Lima, Nº 203, 23 julio, 1931.

22 Enrique Peña Barrenechea, "Aspectos de la poesía de Eguren", *Letras*, Lima, Nº 6, primer cuatrimestre 1937, pp. 68, 69, 71.

23 Miguel de los Santos [Alfredo Muñoz], "Libros nuevos —*Simbólicas*— *Rumor de almas*", *Balnearios*, Lima, Nº 44, 13 agosto, 1911, p. 2.

24 Enrique Bustamante y Ballivián, "Hacia la Belleza y la Armonía. Las nuevas tendencias en la poesía. El simbolismo y el versolibrismo. *Simbólicas*, poesías de José M. Eguren", *Balnearios*, Lima, Nº 54, 22 octubre, 1911, p. 2 y Nº 55, i. e. Nº 56, 5 noviembre, 1911, p. 1.

25 Enrique A. Carrillo, "Ensayo sobre José María Eguren", *Colónida*, Lima, Nº 2, 1º febrero, 1916, p. 6. Y como prólogo al referido libro de Eguren.

26 "El caballo", en Eguren, *Canción de las figuras*, pp. 94-95; "Los caballos de los conquistadores", en Chocano, *Poesías*. (Buenos Aires: W. M. Jackson, Eds. [Colección Panamericana, 26], 1945), p. 289.

27 Enrique Bustamante y Ballivián, *Elogios, Poemas paganos y místicos.* (Lima: Talleres Tipográficos de "La Revista", 1910), 88 pp.; *Arias de silencio.* (Lima, 1916), 92 pp.; José Gálvez, *Bajo la luna (poesía).* (París: Garnier Hermanos, 1910), xvi + 233 pp.; *Jardín cerrado (poemas y canciones).* (París: Garnier Hermanos, 1912), xx + 141 pp.; Adán Espinosa Saldaña, *Versos a Iris.* (Lima: "La Opinión Nacional", 1911 ?), 164 pp.; Felipe Sassone, *Rimas de sensualidad y de ensueño.* (Madrid: Pueyo, 1910), 179 pp.; Alberto J. Ureta, *Rumor de almas (versos).* (Lima: Tipografía "La Revista", 1911), 121 pp.; *El dolor pensativo (poemas).* (Lima: Sanmartí y Cía., 1917), 136 pp.

28 Bustamante, *Elogios,* pp. 64, 21 y 67-68, respectivamente.

29 En *Balnearios,* Lima, desde el N° 46, 27 agosto, 1911 al N° 54, 22 octubre, 1911. En libro (Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1913), 96 pp.

30 Bustamante, *Arias,* pp. 19-20.

31 Así lo expresa el colofón del libro *Odas vulgares.* (Montevideo: La Cruz del Sur, 1927), 71 pp. Y, en efecto, algunos trozos de los "Coloquios" pueden verse, por ejemplo, en *Balnearios,* Lima, N° 110, 17 noviembre, 1912, y N° 147, 3 agosto, 1913, o en *Cultura,* Lima, N° 2, julio, 1915, pp. 63-66.

32 Bustamante, *Odas vulgares,* p. 43.

33 Gálvez, *Bajo la luna,* p.

34 Ureta, *Rumor de almas,* p. 34.

35 Alberto Tauro, "*Colónida* en el modernismo peruano", *Revista Iberoamericana,* México, N° 1, 1939, pp. 77-82 y en *Letras,* Lima, N° 15, primer cuatrimestre, 1940, pp. 81-91.

36 *Obras de Leonidas N. Yerovi, I, Poesía lírica.* (Lima: Talleres gráficos de la Penitenciaría, 1921), p. 14.

Un traductor mexicano de Byron

José María Roa Bárcena (1827-1908) se distinguió en la literatura mexicana como poeta, novelista, historiador, biógrafo, crítico, periodista y traductor. Hizo traducciones del alemán,[1] del francés, del latín y del inglés. Aunque por lo general se clasifica a Roa Bárcena como autor clásico, sin embargo, en su juventud también tuvo sus momentos románticos. Por lo tanto, no sorprende que aun ya en sus cuarenta Roa se dedicase a traducir una obra de Lord Byron, su "Mazeppa." Tan disímiles como eran de carácter y temperamento estos dos poetas: todo pasión y arrebatamiento el inglés, serenidad y mesura el mexicano, había de lograr el último captar el espíritu del primero en esta traducción.

En la Advertencia de su artículo "Poesías de don Casimiro del Collado", de enero de 1869,[2] encontramos muchos elementos biográficos de Roa Bárcena, y es allí donde Roa confiesa que por influencia de la lectura de "El moro expósito" del duque de Rivas y de las primeras poesías de Collado, esencialmente románticas, que aparecieron en *El museo mexicano*, se dedicó a escribir versos.[3] Le sonaban bien en su juventud esas poesías por hallar en ellas el eco o la expresión de muchos de sus propios sentimientos; por eso las leía a sus amigos, las aprendía de memoria, "y hoy mismo después de haber hojeado y estudiado algunas de las más notables producciones del ingenio humano en esta línea, más bien que con pasajes de ellas, asocio con frases y pinturas de Casimiro las sensaciones y los afectos que experimento y abrigo."[4]

Sin embargo, poco más de once años antes, se expresaba de otra forma acerca del romanticismo en un artículo bibliográfico que escribió con motivo de la aparición de *La flor de los recuerdos*

de José Zorrilla, artículo que publicó Roa Bárcena en *La Cruz* con fecha de primero de diciembre de 1857.[5] Es aquí que Roa al mencionar que en esos tiempos los padres de familia, conscientes de sus deberes para con sus hijos, miraban el teatro con cierto recelo a consecuencia de la inmoralidad de gran número de las piezas dramáticas de entonces, añade: "No culpe de esto el señor Zorrilla a nuestra educación; culpe más bien a los dramaturgos románticos que han convertido el teatro en escuela del crimen, sin que quepa exageración en ello. En cuanto a los escritores pudiéramos decir casi lo mismo. La manía de imitar el romanticismo francés, manía que se introdujo en España causando no pocos estragos en el gusto y en las costumbres, se ha hecho extensiva a México y dura todavía entre nosotros. Los poetas se extasían ante una malva o lloran infortunios las más veces imaginarios; los novelistas trazan cuadros repugnantes al pudor; los periodistas atacan todo lo que hay de respetable en la fe, en las tradiciones, en las costumbres. ¿Qué mejor ha de hacer el pueblo que despreciar a quienes así escriben?"[6]

Sin embargo, a pesar de estas críticas del romanticismo, una de las mejores traducciones que hizo don José María fué la del "Mazeppa" de Lord Byron y que se publicó por primera vez en el segundo tomo del famoso periódico *El Renacimiento*[7] y más tarde en sus *Ultimas poesías líricas* de 1888.[8]

El mismo Roa Bárcena antepuso un prólogo a su traducción, prólogo que se publicó también en el periódico de Ignacio Altamirano pero no en su colección de poesías ya mencionadas del 88. Es interesante esta introducción porque aquí expone Roa algunas ideas acerca de Byron.

Expresa allí que muchos juzgan a Byron como el poeta del siglo; Roa Bárcena cree que habría que definir tal siglo. "Si se le juzga bajo el aspecto de la falta de fe religiosa, del materialismo reinante, de la indiferencia, la burla y el sarcasmo que parecen constituir su rasgo fisonómico más pronunciado, nadie le personifica mejor que el autor de Childe-Harolde y de Beppo, mas tenemos por otra parte, que siendo otro de los rasgos característicos de nuestra época el no disimulado culto a la fuerza y a la fortuna, pocos escritores se han mostrado más enemigos que Byron de la preponderancia de la una y de las ciegas injusticias de la otra. Sin conceder, pues, ni negar que Byron haya sido o sea el poeta de su siglo

en la acepción que hoy se da a esta frase, nos limitaremos a asentar lo que es casi una banalidad, a saber: que tiene con él de común la confusa mezcla de luz y sombra, de bien y mal que, por lo demás, hallamos en todos los siglos y en la humanidad toda, colectiva e individualmente considerada." [9]

Para explicarse el carácter de los escritos de Byron, hay que tener en cuenta su vida pública y doméstica. "Los arranques de duda e impiedad, los dardos de odio y sarcasmo que aquéllos contienen, al lado de las flores de la ternura y el afecto más delicados, y de los destellos más nobles que puedan irradiar de los focos de la inteligencia y del sentimiento, o sea del cerebro y el corazón, corresponden cumplidamente a los defectos de la educación del escritor; a la corriente de ideas a la sazón desatada por la escuela de Voltaire y por la revolución francesa, y que halló, naturalmente, cauces mucho más adecuados en los países en que imperaba el protestantismo; a la falta de calor en el hogar paterno; a la imperfección física de que adoleció desde niño; a la crudeza con que fueron criticadas sus primeras producciones; a la frialad con que de la aristocracia británica fué acogido en la Cámara de los Lores; a sus instintos de prodigalidad y libertinaje; al abandono de su esposa; al tierno y verdadero cariño que a ésta y a su hija profesaba, y al espíritu de libertad e independencia que le llevó a combatir contra los opresores de Grecia." [10]

Si "a la intensidad e impetuosidad de sus afectos, y a la soltura, la gracia, la precisión y el inimitable vigor de su palabra, hubiese unido la fe del Dante, el respeto a las cosas sagradas que nunca abandonó al poeta dramático más grande todos los siglos, Shakespeare, y las tendencias reparadoras que inmortalizan a Chateaubriand, por más que sus medios hayan resultado acaso inferiores a su fin", [11] si hubiese podido reunir estas cualidades, entonces sí habría sido Byron, según el criterio de Roa Bárcena, el poeta de su siglo. No sería el simple reflejo de sus ideas y costumbres, sino "el creador de aquello que falta a la humanidad en alguno de sus períodos, el incansable perseguidor del mal, el propugnador del consuelo, el guía que marcha con la bandera de la verdad y del bien a la cabeza de una generación a quien los ha dado a conocer y gustar." [12]

No obstante, hay que recordar que casi un cuarto de siglo después de haber escrito esto, Roa Bárcena al publicar su artículo "An-

tología de poetas de México", con fecha de 22 de septiembre de 1893, entre los poetas que él considera de primer orden como Goethe, Schilier, Hugo, Manzoni, Leopardi, Quintana, Gallego y Núñez de Arce en lo moderno, encabeza la lista Lord Byron. [13]

Volviendo al artículo de 1869, vemos que a pesar de que Roa rinde tributo a la inteligencia de Byron, deplora su falta de fe y de bondad que, para él, son la base del ingenio y que brillan en la frente de los grandes pensadores del mundo. La época actual, y aquí se refiere Roa, por supuesto, a mitad del 19, le debía al tempestuoso poeta inglés, además de algunos goces intelectuales, "el pábulo que ha arrojado en la hoguera de las pasiones, el impulso que ha dado a los hombres en el sendero de la indiferencia y el materialismo." [14]

Aun a expensas de la piedad religiosa y la moral, halla don José María bellezas literarias de primer orden en las obras de Lord Byron, pues éstas no contienen el veneno que cree descubrir en cualquiera de las últimas (hay que recordar que el año era 1869) novelas de Víctor Hugo. Merecen ser estudiadas tales bellezas y usarse como modelos en lugar de las últimas producciones francesas, las que no considera Roa como modelos que sirvan para adelantar el arte que, antes bien, decae con su uso. "La imitación de tales bellezas en la forma de escritos cuyas tendencias sean sanas y útiles, produciría un bien positivo haciendo que el lector se acostumbrara a preferir el atractivo del arte aplicado a sus más nobles fines, al atractivo meramente sensual que las novelas que hoy busca le ofrecen por la naturaleza del asunto, nublando su inteligencia y desmoralizándole." [15]

Fué este deseo de estudiar dichas bellezas y de popularizarlas el que indujo a Roa Bárcena a emprender, en ratos perdidos, la traducción al castellano del "Mazeppa" que, "ciertamente no daría a la estampa si creyera nociva su lectura. Pero ni en este poema, no obstante algunos lunares de materialismo, halla los alardes irreligiosos que en otros del autor, ni el rencor y el espíritu sarcástico que caracterizan al protagonista son de suyo contagiosos ni siquiera simpáticos; y si bien el amor que figura en la primera parte de la narración de Mazeppa es ilegítimo, ni aparece en descripciones lúbricas, ni siquiera libres, ni resulta impune, sino sobradamente castigado con los horribles padecimientos que produjo. Cree, por

lo mismo, el traductor que no hay inconveniente en ofrecer al reducido círculo de las personas aficionadas a la poesía, su humilde trabajo." [16]

Pasa después a comentar el traductor el carácter histórico de Mazeppa, el principal protagonista del poema. Toma citas de Voltaire y de Barrow que se publicaron en la edición de las obras completas de Lord Byron que parece usó Roa para su traducción. La obra de Voltaire es *Histoire de Charles XII*; la de Barrow es *Memoires of the Life of Peter the Great.*

Fué escrito el poema en Ravena en 1818 y, según Roa, Byron puso en él muchos de sus propios sentimientos e ideas, aun aludiendo a circunstancias de su vida. Menciona luego el entusiasmo literario que causó en Inglaterra la aparición del poema, valiéndose para ello de la crítica de una revista inglesa, cuyo nombre no menciona, y que no hemos podido localizar todavía.

Añade Roa algunas de sus propias ideas acerca del poema, comentando que además de fundarse su asunto en un hecho casi histórico, lo es el protagonista y también lo es la derrota de Carlos XII de Suecia en Poltawa y su subsecuente huída al territorio otomano. A lo real y efectivo de las circunstancias y a lo extraño y terrible de los sucesos, se unen "la riqueza de imaginación y la propiedad y elocuencia de la frase en el desempeño de la obra, cuyos detalles todos llevan el sello de la verdad relativa, de que nunca es lícito apartarse." [17] Es, pues, interesante la composición por su asunto y por la forma.

Halla don José María en el carácter de Mazeppa una "mezcla de ternura y rencor, de debilidad y de fuerza, de respeto y mordacidad, de sereno valor y de negro espíritu de venganza; tipo del aventurero que, avezado a todas las luchas y a todos los peligros, ve con imperturbable indiferencia los cambios y vicisitudes de la suerte . . . es el centro y eje del drama, y el haberle conservado superioridad de interés respecto de su real oyente, ha sido un triunfo del arte." [18]

Admira Roa la sencillez al par que la unidad de acción y el modo de exponerla. La acción estriba únicamente en los amores de Mazeppa y su castigo. "El enlace de la acción y de los accesorios es tal, que ni en los pasajes relativos a los más antiguos y terribles lances del hétman, puede el lector olvidar el desastre de Poltawa,

la fuga del vencido y herido rey, su alto con el resto de sus guerreros en el bosque en cuyo fondo ya brillan las fogatas de sus perseguidores, y el anhelo de aquella gente por atravesar la frontera turca para eximirse de la esclavitud o la muerte que les reserva el vencedor. Si fué dominada la dificultad de conservar al carácter de Mazeppa superioridad de interés respecto de Carlos XII, también lo ha sido la dificultad de hacer que la historia del mismo Mazeppa resulte aún más interesante que el solemne y grandioso cuadro en que aparece. La combinación es, pues, cabal y perfecta." [19]

En cuanto a la ejecución, alaba el traductor mexicano la verdad, la energía y el brillo en la pintura de sentimientos y hechos; y, "si repugnan el espíritu rencoroso y vengativo del protagonista y la mordacidad que ceba en los nobles, en los marinos, en el monarca que le oye, en el objeto de su amor y hasta en sí mismo, ¿qué hay de más hermoso que otros rasgos de su propio carácter; que el retrato de Teresa y la expresión del afecto que ésta le inspiró y que aún guarda en su vejez en el fondo de su corazón; que las pinturas del bruto en que fué enviado a la muerte, de los caballos del desierto que salen a su encuentro, de las sensaciones de la agonía y del regreso a la vida en la cabaña del cosaco? ¿Qué hay de más animado y terrible que la carrera del corcel salvaje al través de llanuras, bosques y ríos, llevando consigo al ser humano entregado sin medios de defensa a su furia?" [20]

No hay monotonía en la carrera del caballo por ciudades, bosques, desiertos y aldeas. La variedad y el interés progresan, sin encontrarse una sola imagen repetida, una sola idea que no lleve el sello de la originalidad y el buen gusto que Roa halla campeando en el poema todo.

Dice que antes de hacer su traducción, sabía de una en francés de Benjamín Laroche, y otra en español, anónima, publicada en México en un periódico del año de 1854. No hemos podido encontrar esta traducción mexicana para compararla con la de Roa Bárcena. La traducción francesa, según Roa, es fiel, completa y esmerada, pero en prosa; la traducción castellana tiene, además, el inconveniente de que "el texto ha sido truncado en algunas partes, mal comprendido en otras, y mal vertido en todas, por defectos más o menos graves de elocución." [21] Fué por esto que Roa Bárcena decidió emprender la traducción en verso. Es aquí que nos da algu-

nas de sus ideas acerca de esta traducción en particular, y de otras traducciones en general, cuando dice: "Aunque en fuerza de tesón y trabajo, el traductor cree haber comprendido exactamente el texto inglés, no entraba en sus ideas reducirse a los límites de la versión servil de todas y cada una de las palabras. El deseo de dar a la traducción algo de la soltura y del vigor del original, indújole a campear con cierta libertad, conservando con la exactitud posible la narración de los hechos, la expresión de las ideas y el carácter de las imágenes, si bien modificando, alterando y hasta omitiendo detalles que habrían resultado oscuros o impropios en nuestro idioma; y procurando, por regla general, concisar el texto en vez de desleírle. No obstante la libertad con que ha procedido queriendo huír del amaneramiento y la rigidez de traducciones demasiado ajustadas, tiene que apelar a la indulgencia de la crítica respecto de la inevitable dureza de algunos versos en que no podía variar la frase sin pérdida de pensamiento o figuras que, en la medida de la fidelidad que se impuso, juzgó preciso conservar." [22]

Más tarde, en 1887, al hacer algunas observaciones acerca de los traductores y su obra, apunta Roa Bárcena que "en la generalidad de las versiones parécenos superior y más segura la regla de que agraden y tengan mérito suyo, conservando todo lo esencial del original, aun cuando no se ajusten nimiamente a sus pormenores en obsequio de la libertad y gallardía en el lenguaje, y hasta de la propiedad y belleza, pues no todos los símiles y epítetos que son poéticos en una lengua lo son en otra." [23]

Roa Bárcena mismo dice que para no cansar a sus lectores y para aprovecharse de las ventajas que la versificación castellana ofrece por la abundante diversidad de combinaciones, ha vertido el poema en varios metros.

Lord Byron, según creemos, usó tetrámetros yámbicos en todo el poema de Mazeppa. Don José María empieza la exposición de la derrota del Sueco con un soneto; continúa describiendo la derrota y fuga en versos serventesios; introduce a Mazeppa y le describe dando de comer a su caballo en vigorosos octosílabos. Empieza el hétman de Ucrania a contar la historia de su vida y sus amores en endecasílabos libres; y en octavas reales pasa a describir a su amada Teresa. Vigorosas y vibrantes de amor son las décimas en que Mazeppa declara su amor a la dama:

Rompióle, hablé; incoherente
Fué mi discurso en el modo;
Expresión de mi amor todo,
Conmovedor, no elocuente.
En escucharme consiente,
Y es cuanto anhelaba yo:
Quien vez alguna escuchó
Seguirá prestando oído;
Y su corazón no ha sido
De hielo formado, no. [24]

No desmerecen estos versos en nada junto a los de Byron:

And on the thought my words broke forth,
All incoherent as they were—
Their eloquence was little worth,
But yet she listen'd — 'tis enough—
Who listens once will listen twice;
Her heart, be sure, is not of ice,
And one refusal no rebuff. [25]

Pocas veces podrán traducirse estos versos con tal fidelidad, conservando no sólo el pensamiento del original, sino aun las mismas expresiones y giros.

Bellos también son los elegantes y sentidos tercetos en que cuenta Mazeppa cómo amó y fué amado. Usa Roa endecasílabos y heptasílabos para describir la cólera del esposo ofendido. Muchas son las variedades de metros que usó el traductor mexicano mostrando su conocimiento completo y su dominio de la versificación castellana. Es un triunfo para Roa el salir avante sin cansar al lector: todo lo contrario.

El obispo Montes de Oca, biógrafo y amigo de Roa Bárcena, después de apuntar la diversa índole de la musa de Byron y la de don José María, anota que el mexicano tradujo maravillosamente la poesía del inglés, "aunque escogió por original un poema cuyo movimiento y rapidez de acción parecían muy poco a propósito para su pluma, ordinariamente reposada y lenta. Parece que empezó a tientas. Así se deduce, al menos, del soneto que con vacilantes pasos abre la marcha. Poco a poco fué cobrando alientos, y cuando

vió que, adoptando su metro favorito, no podía seguir a Byron en su rápida carrera, se determinó a irlo cambiando, a estilo de Espronceda o Zorrilla, y suplir con este artificio su natural gravedad y lentitud... Aquí se percibe, desde luego, que el traductor conoce el idioma del original y que se ha impregnado en su espíritu." [26]

¡Con cuánta razón alabó Menéndez y Pelayo esta traducción de Roa Bárcena! "Desde luego, la traducción del 'Mazeppa' me parece un insuperable y bizarrísimo alarde de vencer dificultades métricas, siguiendo paso a paso sin descaecimiento ni fatiga la marcha caprichosa y vagabunda del texto original. Pocas veces se ha visto Byron en castellano tan bien interpretado, y quizá nunca mejor." [27]

RENATO ROSALDO,
Universidad de Wisconsin,
Madison, Wisconsin.

NOTAS

1 Véanse nuestros apuntes sobre "Roa Bárcena y sus traducciones del alemán" en *Abside*. México, tomo IX, N° 3, julio-septiembre de 1945, pp. 329-340.

2 *El Renacimiento*. México, Imprenta de F. Díaz de León y S. White, tomo I, 1869, pp. 24-29.

3 *Ibid.*, p. 24.

4 *Ibid.*

5 *La Cruz*, periódico exclusivamente religioso. México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, tomo VI, 1857, pp. 331-336.

6 *Ibid.*, p. 334.

7 *El Renacimiento*, II, pp. 7-10 (prólogo); pp. 25-27, 36-39, 64, 66-68 (texto del poema).

8 J. M. Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, edición de 150 ejemplares. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1888, pp. 47-83.

9 *El Renacimiento*, II, p. 7.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 8.

12 *Ibid.*

13 *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española.* México, Imp. de F. Díaz de León, tomo IV, 1895, p. 395. Este artículo aparece quizá por primera vez en *El Renacimiento*, 2ª época, III, pp. 68-88.

14 *El Renacimiento*, II, p. 8.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 9.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 10.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 J. M. Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos con notas de un aficionado*, edición de 60 ejemplares. México, Imp. de Ignacio Escalante, p. 91.

24 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*, 1888, p. 59.

25 Lord Byron, *Poetical Works*, complete in one volume, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1848, p. 158.

26 Roa Bárcena, *Obras poéticas*, tomo I, edición completa de 200 ejemplares numerados. Méjico, Imprenta de Ignacio Escalante, 1913, pp. 132-133. (El segundo tomo no llegó a publicarse por encontrarse México en plena revolución. El papel, ya comprado para la publicación de este tomo, llegó a perderse, según noticias que nos facilitó la hija de Roa Bárcena, hoy difunta, doña Concepción Roa y Villamil.)

27 Roa Bárcena, *Ultimas poesías líricas*. Apéndice hasta mediados de 1895, edición de 150 ejemplares. México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1895, p. 6. En el prólogo de este tomo Roa Bárcena publica 3 cartas de Menéndez y Pelayo en que el español critica la obra del mexicano, sobre todo en lo que se refiere a sus traducciones del latín, del inglés y del alemán, amén de sus observaciones sobre las leyendas mexicanas y otras poesías de Roa Bárcena. En un artículo que está en prensa nos ocupamos más en detalle de estas cartas.

González Prada y la prosa española

En las tres décadas transcurridas desde su muerte, ha aumentado grandemente la importancia de Manuel González Prada en la historia de las letras y del pensamiento en Hispanoamérica. Sus prosas y versos, muchos inéditos durante largos años, se han publicado en ediciones dispersas, y ahora se imprimen sus obras completas en Lima, su ciudad natal.[1] Existen varias antologías de la prosa y una de la poesía del gran peruano.[2] Carlos García Prada en 1940 publicó un excelente ensayo-estudio sobre su poesía que sirve de introducción a la antología de sus versos. Pero ningún crítico, que sepamos, ha hecho un análisis detenido de la prosa de González Prada.[3] Por tanto, nuestro propósito aquí es un examen de las características de su prosa y una estimación del lugar que ocupa dentro del proceso histórico de la prosa española.

El hecho de que González Prada comenzara su carrera durante los años de reorganización social hispanoamericana (1860-1890) determina, en gran parte, su situación como prosista. Debe colocarse en un punto equidistante entre los grandes ensayistas-precursores de la primera generación romántica, como Juan María Gutiérrez, Sarmiento, Mitre y los del Modernismo.[4] Con mayor preparación científica, es menos ingenuo que los románticos. En su temática huye de lo abstracto y universal hacia lo social y concreto. Pero su insistencia en una visión positiva del mundo le aparta definitivamente del grupo de ensayistas finiseculares. Si tiene semejantes en el mundo hispano serían del tipo de los jefes liberales de la generación del '68 en España, Sanz del Río y Giner de los Ríos. Prada no era, como ellos, *krausista*, pero compartía sus teorías sociales: rechazo de la filosofía ortodoxa y eclesiástica, establecimiento de la educación secular, oposición al militarismo, insistencia en la re-

forma política y económica; en fin, la plena entrada de España (e Hispanoamérica) en las corrientes socio-económicas de la Europa moderna.

De la generación de sus contemporáneos en España pueden compararse Prada y Joaquín Costa. Como el español, durante algún tiempo el peruano en el *rôle* de reformador y jefe del partido radical de su país, luchó por una educación menos teórica y más práctica que desarrollara al hombre entero, y fué además el primero en señalar los grandes problemas sociales de su patria. Pero difiere de Costa porque, al contrario del español, no presenta un detallado programa constructivo, ni sugiere soluciones específicas. Huelga decir que González Prada dista mucho de ensayistas del tipo de Ganivet y Unamuno. Estos, en su análisis de España, además de examinar los factores objetivos, toman un punto de vista subjetivo y admiten valores psicológicos, vitales. Reconocen el error de la disección racionalista de tradición cartesiana. No así Prada; a lo menos no en las ideas que expone en sus ensayos. En su prosa se acentúa la actitud de la ciencia positiva, y no hay ningún asomo de ciencia teórica. Se notan diferencias radicales, también, entre Prada y su gran contemporáneo ecuatoriano, Juan Montalvo. Ambos son ciudadanos "siempre en lucha contra malos gobernantes y malos sacerdotes",[5] pero Montalvo, católico, tradicionalista, anti-positivista, anti-darwinista, anti-naturalista, ideológicamente es antipodal al peruano.[6]

La figura de González Prada como prosista de ideas es única en el Perú de su tiempo. Conocedor de las corrientes intelectuales de la Europa contemporánea, hombre de una cultura esencialmente literaria, creyente en la superioridad del método científico para resolver los problemas de la vida social y deseoso de ver un gran aumento en la libertad intelectual y física del individuo, Prada se impacienta hondamente ante la escena nacional. Nadie lucha por estos ideales en el Perú, país agotado y desorganizado, habitado por un pueblo de espíritu decaído a raíz de la derrota sufrida en la guerra del Pacífico. Todos se conforman con el *status quo*, con la inacción, y lo tradicional en literatura, en política, en religión. En 1885 ya no puede contenerse más, y se lanza brioso a la vocación de regenerador cívico e intelectual: su tarea será didáctica, pero para ser eficaz y producente, su prosa, además de enseñar, tendrá que galvanizar y estimular a la acción. Pero nunca llega a ser grandilocuente;

su actitud es más la del autor que emplea la prosa afectiva con el propósito de inducir y conmover, no abrumar a sus lectores. Fundamentalmente, González Prada es un moralista indignado: no del tipo tradicional sino individualista, como el francés Jean Marie Guyau, con quien tiene numerosas afinidades ideológicas. Se opone a la sonora elocuencia de Emilio Castelar y otros tribunos contemporáneos en España, a quienes aplica la siguiente conocida figura: "[Castelar] el tambor mayor del siglo XIX [que] marcha presidiendo el bullicioso batallón de los hombres locuaces, de todos los inagotables habladores que hablan i hablan por el solo prurito de hablar." [7] No: la prosa de González Prada será elocuente porque en ella "todo fluye i se desliza con llaneza, desenfado i soltura." [8] Su prosa será elocuente porque expresará clara y concisamente las ideas del autor, porque su forma será variable pero harmoniosa, de modo que no canse al lector u oyente. No es exagerado afirmar que por toda su prosa se transluce un intento de hablar al oyente o lector con el propósito de agitar y convencer por medio de la razón pura más que por los acostumbrados recursos de la retórica. Esta sencilla cualidad oratoria se notará fácilmente al leer en voz alta un trozo de su prosa escogido al azar; muchas veces aun meros artículos periodísticos revelan su empaque tribunicio.

Si aceptamos la observación de Medardo Vitier que el ensayo hispanoamericano, como género legítimo, no se desarrolla plenamente hasta fines del siglo XIX, [9] entonces González Prada, además de prosista notable, viene a ser uno de nuestros primeros ensayistas también. Su prosa consiste en un gran número de ensayos, discursos, conferencias, artículos periodísticos y uno que otro estudio monográfico (literario o biográfico). Los géneros que él prefiere, como se ve, son los que se prestan a la prosa activa, discursiva, didáctica. Es notable en su obra la constante evasión de lo *personal*; en el proceso total de sus escritos hay sólo tres o cuatro en que se asoman sus afectos íntimos. Pero no se crea por esto que el tono didáctico predomina en su prosa: Prada no expone sus ideas y nociones a manera de tratadista, rigurosamente ordenadas y sistematizadas sino, como demostraremos, con un dinamismo y estilo flexible que faltan en los textos de enseñanza. Pueden muy bien aplicarse a estos ensayos los términos que emplea Vitier para el género, son "meditaciones aladas." [10]

Conviene ahora examinar con mayor detención los elementos formales de la prosa de González Prada. Durante los primeros años de su militancia cívica e intelectual (1885-c. 1900) cuando se dirige a un público instruído, los discursos, conferencias y ensayos se caracterizan por referencias cultas, mayor extensión y buen tejido lógico.[11] Ya se vislumbran en este período, sin embargo, los rasgos estructurales que en adelante caracterizarán sus escritos. Con una que otra excepción el siguiente esquema indica la estructura general de los discursos, ensayos y los más de sus artículos periodísticos:

1. Plantea el tema principal (censura de la imitación intelectual, de la política tradicional, de la educación católica, etc.), ilustrándola con una figura deslumbradora: metáfora, símile, personificación.
2. Discurre didácticamente sobre el tema, sacando ejemplos de varios campos del conocimiento: literatura, historia, ciencia. Salpica su discusión con otras figuras para mantener el interés del lector u oyente.
3. Hacia el fin del escrito, a modo de resumen o reiteración del tema principal, hay unas veces un arrebato o invocación, otras, una metáfora o figura terminal.

Después de dejar el movimiento radical (1902) y comenzar su apostolado solitario, cambia forzosamente la naturaleza de su obra. Impedidos sus discursos por el gobierno, Prada no puede contener su crítica social y política. Por tanto, valiéndose del único vehículo vulgarizador que le quedaba —los pequeños periódicos obreros— comenta acerbamente temas de actualidad. Reduce el tema a sus aspectos más sencillos, deja en gran parte la prosa elocuente de su primer período y simplifica el vocabulario. Debido a estas razones y a su variada lectura, su rechazo de toda sistematización rígida del pensamiento y su preferencia por los problemas concretos, en muchos casos sus escritos ostentan un carácter fragmentario. Aún estos artículos, sin embargo, por lo general conservan la forma esquemática que ya indicamos.[12] Debe notarse, además, que Prada nunca dejó de componer ensayos del primer tipo.[13]

Cabe ahora, a fin de ilustrar los elementos formales que hemos señalado, citar unos ejemplos típicos. Como disponemos de un espacio limitado analizaremos, de su obra total, una conferencia,

un ensayo y dos o tres artículos periodísticos. Además, quien se interese, al leer los escritos de Prada, pronto notará los perfiles de su armazón estructural.

En la "Conferencia en el Ateneo de Lima" (1886) [14] Prada censura la imitación intelectual peruana y expone sus propios ideales literarios y culturales. Plantea el tema con una metáfora imponente: "Si los hombres de jenio son cordilleras nevadas, los imitadores no pasan de riachuelos alimentados con el deshielo de la cumbre." [15] Siguen páginas de análisis literario ilustrado por ejemplos históricos, figuras, metáforas y salpicado por aforismos a veces metafóricos: "El buen gusto helénico no abunda en Alemania; si las obras de los griegos parecen un ordenado parque inglés, las obras de los alemanes semejan un bosque virjen de América... [16] Los que interpretan majistralmente a los alemanes imprimen el cuño español en el oro del Rhin... [17] Si refranes i cantos populares revelan el nacimiento de las literaturas, las composiciones alambicadas i pequeñas dan indicios de agotamiento... [18] Recapacitándolo con madurez, la buena prosa se reduce a conversación de jentes cultas... [19] Arcaísmo implica retroceso: a escritor arcaico, pensador retrógrado... [20] quien no alza la voz en el certamen del Siglo, es porque nada tiene que decir. No arguyan con obstáculos insuperables: el hombre de talento sólido, como el César de buena raza, atraviesa el Rubicón." [21] De vez en cuando irrumpen los arrebatos o invocaciones que indicamos en el esquema:

> Acabemos ya el viaje milenario por rejiones de idealismo sin consistencia i regresemos al seno de la realidad, recordando que fuera de la Naturaleza no hai más que simbolismos ilusorios, fantasías mitolójicas, desvanecimientos metafísicos. A fuerza de ascender a cumbres enrarecidas, nos estamos volviendo vaporosos, aeriformes: ¡solidifiquémonos! Más vale ser hierro que nube. [22]

> ...¡Que nuestros poetas, en vez de pasar como interminable procesión de resuscitadas plañideras que se dirijen a la danza macabra, desfilen como lejiones de hombres que llevan en su corazón el fuego de las pasiones fecundas...! ¡Que nuestros prosadores, en lugar de afeminarse o enervarse con la prosa cortesana i enfermiza, usen la prosa leal i sana...! [23]

> ...¡Ojalá nuestras sociedades científicas, literarias i artísticas se unieran para decir constantemente al Perú: Abre los ojos, deja la horrorosa pesadilla de sangre, porque el Siglo avanza con pasos jigantescos, i tiene mucho camino que recorrer, i mucha herida que restañar, i mucha ruina que reconstruir! [24]

Su ensayo "Nuestros ventrales" (1907) [25] muestra forma parecida. El tema es la denuncia del materialismo peruano que se sobrepone a toda manifestación de la conciencia cívica. Mientras coma bien el peruano, "todo le duele menos de lo que había pensado." [26] Comienza Prada, a modo de ilustración, con dos incidentes históricos bien conocidos en el país: una azotaina pública recibida por un peruano a manos de los chilenos durante la ocupación después de la guerra, y la pública administración de un puntapié por el Presidente Castilla a un funcionario servil. Brotan luego numerosas metáforas, a veces gráficas, a veces aforísticas, que ejemplifican este servilismo y la gula: "Hasta se diría que las posaderas nacionales sienten la nostalgia del azote chileno... Nos hemos convertido en algo así como animales de espinazo horizontal... Vivimos en perpetuas bodas de Camacho. En las cinco partes del mundo no hay hombres más atareados que los marmitones de nuestros clubs y de nuestros hoteles. Las quijadas de muchas gentes han resuelto el problema del movimiento continuo, los vientres de muchas personas han denunciado profundidades mayores que las del Océano Pacífico... Ese banquetear de Lima (digamos de una fracción limeña)... es un escarmiento sangriento a los millares de infelices que tienen por único alimento un puñado de cancha y unas hojas secas... Lima es no sólo el gran receptáculo donde vienen a centralizarse las aguas sucias y las aguas limpias de los departamentos: es la inmensa ventosa que chupa la sangre de toda la Nación... Hoy no se concibe la existencia de partidos ni la formación de oposiciones desinteresadas...; no se alían cerebros con cerebros, se juntan panzas con panzas." [27] Termina con una figura-resumen: "Asistimos a una zarabanda de pigmeos, a un desfile de mirmidones, a una pululación de Ventrales microscópicos." [28]

"El honrado y el devoto" (1899), [29] en cuanto a la forma, es un ejemplo típico de sus artículos periodísticos. Su tema —la honradez y la devoción religiosa no bastan para hacer buenos oficiales

públicos (personificados en los presidentes Piérola y Romaña)— se ilustra al principio por una comparación:

> El cajero que presenta un balance exacto, el notario que no falsifica documentos ni suprime expedientes, el síndico que religiosamente administra los bienes de la comunidad, el albañil que emplea buenos materiales y no cobra un céntimo más allá de lo pactado, el mandadero de monjas que hace todos los encargos sin sisar en el carbón ni en la leña, son personas muy honradas. ¿Sirven, por ese *único motivo*, para embajadores, jueces, diputados, ministros o presidentes? [30]

Hay aforismos también: "La honradez política se resume en manejarse conforme a las convicciones que se profesan; así, a la mayor honradez política de un hombre corresponde mayor energía y constancia en profesar y sostener sus ideas... [31] Un hombre muy honrado (entendiéndose por honradez la limpieza de manos) puede ser intolerante, despótico, inhumano, sanguinario." [32] Y termina Prada con una metáfora gráfica que simboliza a las dos figuras que ataca: "Si por un albañal figuramos el Gobierno de Piérola, debemos representarnos a Romaña como la tapa elegida para mantenerle herméticamente cerrado." [33]

"Los milagros de un gobierno provisorio" (1914), [34] a pesar de cubrir sólo una página y tener tres párrafos, ostenta la forma acostumbrada. Prada denuncia los alegados robos del dictador Benavides, comenzando con el siguiente pasaje metafórico:

> No es necesario remontarse a los tiempos de Jesús para ver prodigios como la multiplicación de panes y peces. Los incrédulos no podrán negar que en una república, de cuyo nombre no queremos acordarnos, hay algo superior a la piedra filosofal de los alquimistas: en las libras y los soles, se nota el fenómeno de la generación espontánea; son granos de trigo que se convierten, por el transcurso de las horas, en espigas. [35]

Dedica otra metáfora a la maniobra que llevó a Benavides al poder: "En Liliput, capital de la república de marras, se dió un sonado golpe de Estado el 15 de Mayo último." [36] Y como reiteración final de su ataque: "Ya sabemos la receta para hacer dinero". [37]

Ahora, a modo de resumen, puede hacerse una descripción somera, superficial, de su estilo. Tal descripción indicaría lo singular

que era su prosa en la época. Propósito didáctico, exposición de nociones bastante sencillas de la moral, la sociología, etc. Frase y período generalmente cortos. Efecto espontáneo, dinámico, debido a arranques vehementes, a la abundancia de imágenes o metáforas inusitadas y a la presencia de aforismos y antítesis.

Aunque por insuficiencia de datos tenga que ser especulativa, no queremos omitir aquí una consideración de las influencias que pueden haber contribuído a producir este estilo dinámico, de frase corta, concisa y propósito elocuente. Sabemos que Prada leyó y admiró mucho a autores conceptistas (Quevedo y Gracián) y a escritores modernos de frase corta como Bécquer, Renán y Guyau, etc. Conocía bastante bien a los parnasianos (y quizá menos a Flaubert), maestros de prosa cuidadosamente elaborada. Otra influencia posible, que no se debe olvidar, sería su intensa y variada lectura de periódicos y revistas franceses con sus artículos y polémicas de "style journaliste", calculado para influir sobre el público. Huelga mencionar su lectura de los prominentes escritores sociales de la época (marxistas, socialistas, anarquistas) que también ostentan un estilo persuasivo.

Imbuído como pocos escritores hispanoamericanos de su tiempo de la ciencia teórica y práctica, y de las ideas europeas contemporáneas, Prada ha querido producir, según su propia fórmula, una prosa que vive "al día, a la hora, al momento . . ." [38]

Sin embargo, al meditar esta estética pronto veremos cuán lejos está de expresar la verdad íntima del escritor. [39] No es realmente una prosa llana, fluída, espontánea: todo lo contrario. Artística, sí: trabajada, calculada, esculpida; pero de una claridad intencionada, tan artificial como el foco de luz que arroja un proyector cinematográfico. [40] No es que le sobren elementos a sus oraciones: elimina muchas preposiciones y artículos, pronombres y conjunciones relativas, y busca siempre la manera más concisa y eficaz en la expresión. [41] Como hemos visto, tiende a resumir sus ideas por medio de aforismos, frecuentemente metafóricos. Lo que le importa es transmitir la noción grabando su imagen con una figura deslumbradora pero siempre clara. Por tanto, escoge sus materiales cuidadosamente, limitándose como buen científico, al mínimo necesario. Prefiere frase corta, evita el lugar común en la expresión y economiza en los adjetivos, empleando el que considera justo, indispensable. Prada mis-

mo observa: "El mérito de un adjetivo consiste en no admitir sustitución por adherirse al sustantivo, como la carne al hueso, como el tegumento al músculo." [42] Y, revelando otro rasgo de su insistencia en la forma, recalca que la espontaneidad del estilo que recomienda es más aparente que real: "Los libros que admiran i deleitan a la Humanidad, fueron pensados i escritos en largas horas de soledad i recojimiento, costaron a sus autores el hierro de la sangre i el fósforo del cerebro." [43] No se olvide, tampoco, el elemento lapidario en Prada: como ya notamos, nunca dejaba de corregir y mejorar sus propios textos. Así se comprenderá lo artificioso que sin duda hay en mucho de su efecto espontáneo.

No cabe duda que la estética de González Prada es nueva en la historia de la prosa hispana. Más bien racional y objetiva que subjetiva o poética, encierra a la vez la ventaja y desventaja de su prosa. Al ceñirse siempre a lo positivo, al insistir en que la ciencia, instrumento para resolver el complejo gris de la realidad, sólo da blanco y negro puros, gana su estilo en claridad y sus figuras se vuelven más plásticas. Al verter en ella la energía de sus hondas convicciones su prosa gana en dinamismo. [44] Pero pronto el lector echa de ver en sus afirmaciones los matices e incertidumbres inevitables en la vida humana. En una palabra, simplifica demasiado la realidad. De aquí su talento para la caricatura; de aquí su singularidad entre la mayoría de los prosistas de su época; de aquí, también, la imposibilidad de llamarlo modernista pleno. Y de aquí, podríamos añadir, se comprende el error, parcial cuando menos, de muchos críticos al llamarlo parnasiano. En sus procedimientos técnicos, en su insistencia en la perfección de forma, quizá lo fuera. Pero ¿cómo reconciliar con las teorías del parnaso el dinamismo, los "arranques enérgicos" que caracterizan su prosa, y su afirmación del fin didáctico de la literatura?

Las características nuevas de su estilo comenzaron a manifestarse en los mismos años de la aparición del modernismo. Fiel a su filosofía científica y propósito didáctico, predicaba la concisión y la claridad, rechazando tanto el efecto oratorio como la vaguedad sugestiva e intencionada del simbolismo. Fué uno de los primeros escritores hispanos en enriquecer la prosa no-técnica con aportes de las ciencias físicas y naturales y, en su propia patria, llegó a ser

el definitivo introductor de las corrientes ideológicas de la Europa contemporánea. Su prosa, sin embargo, a pesar de sus claros valores renovadores, por razones cronológicas y teóricas, descontando algunos casos, no pudo influir marcadamente en los escritores de su época. Debido a la contemporaneidad y al auge del modernismo y a diferencias de teoría literaria, la mayor parte de sus innovaciones no cayeron en tierra fértil durante el período de Darío y Rodó. Además, fuera del Perú, Prada hubo de ser relativamente desconocido durante el modernismo. Había escrito poco (una parte considerable de su obra consistía en discursos y conferencias), usaba de seudónimos, y sus prosas no se reunieron en forma de libro hasta la publicación de *Pájinas libres* en 1894. *Horas de lucha*, su segundo libro, no apareció hasta 1908. Muchos de los temas tratados por Prada eran principalmente de interés a los peruanos y, pecado mayor, iba contra la nueva corriente literaria que se había impuesto en la poesía, y ganaba terreno en el ensayo y la novela. Aun si la hubieran conocido todos los escritores de la época, su prosa no les habría influído salvo en casos excepcionales. Frente al estilo exótico, frágil y matizado que ganaba tantos partidarios para el modernismo, mucho menos habría simpatizado la actitud impersonal del peruano, ni sus metáforas científicas forjadas del "maravilloso positivo", ni su preocupación por los problemas sociales, ni su insistencia en la claridad diáfana, ni su persistente invectiva. Más les habría gustado su espíritu individualista, su voluntad de forma, su frase corta y su rechazo del retoricismo y la verbosidad. A los modernistas no les era difícil escaparse de la depresiva realidad mundana; para Prada, los ojos fijos en la escena peruana, esto era imposible.

En el Perú mismo, donde el modernismo no se desarrolló plenamente, su prosa influyó en algunos de los escritores jóvenes de c. 1900. Pueden citarse, como prueba de la eficacia de su ejemplo, las obras de los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde y José de la Riva Agüero. Los cuatro principiaban su carrera por aquel entonces y todos han dejado testimonio, reconociendo la influencia de Prada.[45] Y esto a pesar de la poca simpatía que ellos sintieron por muchos de sus aspectos no literarios. Resume muy bien Ventura García Calderón la importancia de la prosa de González Prada al escribir que él "enseñó, el

primero, el culto de la prosa armoniosa, cincelando el estilo, y a su ejemplo sin duda deben los *nuevos* [los prosistas de comienzos del 900] gran parte de su fervor." [46] Como se ve, esta influencia no se redujo a una imitación directa —cosa que el mismo Prada, enemigo de cenáculos y autoridades infalibles, nunca hubiera querido— sino a un esfuerzo de parte del escritor para dejar la tradicional prosa castiza de la época y encontrar un estilo individual, de frase corta, ideas claras y expresión vigorosa.

Durante los últimos años de su vida el grupo "Colónida" [47] (Abraham Valdelomar, Federico Guillermo Moore, Percy Gibson, José Carlos Mariátegui) rindió homenaje a Prada. Bajo la inspiración de Valdelomar, que desde Europa había traído "gérmenes de d'annunzianismo", [48] los colónidas, "reclamaron sinceridad y naturalismo", protestando contra lo académico y conservador en literatura y tendiendo a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido." [49] Demostraron a la vez un interés en el criollismo y un deseo de estrechar el contacto entre el escritor y el pueblo. Pero según uno de los mismos colónidas (José Carlos Mariátegui), la simpatía ideológica entre Prada y el grupo no fué completa. "Loaron y rodearon a González Prada... Amaron lo que en Prada había de aristócrata, de parnasiano, de individualista; ignoraban lo que en él había de agitador, de revolucionario..." [50] Y Luis Alberto Sánchez reitera esta noción al escribir que el grupo "se colocó equidistantemente entre Palma [que vivía todavía] y González Prada. Es decir, entre la tradición limeña y la insurrección de las provincias, entre el ayer apicarado y el mañana tonante." [51]

Si el modernismo contribuyó a limitar la influencia del estilo nuevo que Prada desarrolló en su prosa, no sucedió así con las ideas que en ella se exponían. Además de estimular el decaído espíritu peruano durante los tres lustros de su actuación cívica y patriótica, la influencia de Prada se sintió en otras esferas intelectuales. El programa reformista que propuso en literatura, lingüística y ortografía suscitó una "polémica entre los gonzalezpradistas y los académicos [que] adquirió magnitudes de primera línea." [52] Y en 1907 nota Francisco García Calderón que si en el Perú los intelectuales tuvieron poca influencia sobre el pensamiento nacional y si, por tanto, el positivismo no se había extendido grandemente, la influencia de González Prada sí fué sentida: algo en Lima, más

en provincias. Lo compara a un "Veuillot librepenseur" y subraya la contribución de sus ideas laicas a la extensión de la indiferencia religiosa. [53]

En resumen, al aceptar el esquema que propone Alfonso Reyes de la aportación de los escritores americanos a la prosa española, [54] sería justo reclamarle en él un lugar a Manuel González Prada, puesto que el escritor mexicano no menciona al gran prosista peruano. Como la de Sarmiento, su prosa es dinámica, "espoleada por 'el ritmo urgente del pensamiento'," y como la de Montalvo, "recuerda el tono de Quevedo, entonces insólito en España." En ella también, y a pesar de su didacticismo, aparece, como en la prosa de Martí y Gutiérrez Nájera, "la sentencia corta, eléctrica . . . y saltarina . . ." [55] Como aportaciones enteramente suyas a la prosa pueden señalarse un estilo combativo caracterizado por un tono agresivo rara vez igualado en español y, reflejo de sus extensas lecturas científicas, un talento para forjar caricaturas y metáforas de términos antes inusitados en la prosa española.

ROBERT G. MEAD, JR.,
The University of Connecticut,
Storrs, Connecticut.

NOTAS

1 Su último libro de prosa, *El tonel de Diógenes*, (México, Edit. Tezontle), se publicó en 1945. La casa editora limeña P. T. C. M. en 1946 comenzó la publicación de sus *Obras completas*, con el texto definitivo del autor. Entre las más recientes apreciaciones de Prada pueden señalarse los artículos incluídos en el *Repertorio americano* del 12 de junio de 1948; y las referencias en "Panorama de la literatura peruana", por Abraham Arias Larreta en la *Revista iberoamericana*, XIV, (1948), 97-102; *Memorias*, (Lima, Edit. Rimac, 1947) por Rafael Larco Herrera, págs. 19-21; *The epic of Latin America*, (New York, Doubleday, 1946) por John A. Crow, págs. 634-637; *Redes para captar la nube*, (Lima, Edit. P. T. C. M., 1946) por Alfredo González Prada, págs. 202, 238-239, 243-253; "Introducción a *Pájinas libres*, (Lima, Edit. P. T. C. M., 1946) por Luis Alberto Sánchez, págs. v-x; *Juventud de América*, (México, "Cuadernos Americanos", 1946) por Gregorio Bermann, págs. 154-155; *Literary Currents in Hispanic America*, (Cambridge, Harvard University Press, 1945) por Pedro Henríquez-Ureña, págs. 154-155 y *passim*;

Del ensayo americano, (México, Fondo de cultura económica, 1945) por Medardo Vitier, págs. 173-174; *A Century of Latin American Thought*, (Cambridge, Harvard University Press, 1944) por William Rex Crawford, págs. 173-182; *La literatura del Perú*, (Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1943) por Luis Alberto Sánchez, págs. 111, 121-130 y *passim*; "González Prada: profeta y poeta", por Luis Velazco Aragón en la *Revista iberoamericana*, VII, (1943), 21-37.

2 Las antologías de la prosa son *González Prada*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938; *Pensamientos*. Buenos Aires, Arco Iris, 1941; *González Prada*. México, Secretaría de Educación Pública, 1943; *Manuel González Prada*. México, Imprenta universitaria, 1945; la antología poética la publicó el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como el primer volumen de los *Clásicos de América*. México, Editorial Cultura, 1940.

3 Rufino Blanco-Fombona dedica unas cuantas páginas a la prosa de Prada en su estudio crítico incluído en *Figuras y figurones*, (París, Edit. Bellenand, 1948) por Manuel González Prada, y Jorge Mañach insertó un corto pero sugestivo *esquisse* sobre el mismo tema en la *Revista hispánica moderna*, IV, (1938), 18-23.

4 Empleamos, en cuanto a las generaciones literarias, la terminología propuesta por Pedro Henríquez-Ureña. Véase Enrique Anderson-Imbert, "Un juicio póstumo de Pedro Henríquez-Ureña sobre las generaciones literarias", *Realidad*, IV, (1948), 354-356.

5 Enrique Anderson-Imbert, *El arte en la prosa de Juan Montalvo*. México, El Colegio de México, 1948, págs. 92-93.

6 *Ibid.*, págs. 92-102.

7 Manuel González Prada, *Páginas libres*. Lima, Edit. P. T. C. M., 1946, p. 229. Reproducimos en esta cita (y en las siguientes que se hacen de este libro) la ortografía que Prada empleaba en aquel entonces.

8 *Ibid.*, p. 21.

9 Medardo Vitier, *Del ensayo americano*, págs. 53, 76.

10 *Ibid.*, p. 46.

11 Características de los escritos en *Páginas libres*, (primera edición, 1894) y *Horas de lucha*, (primera edición, 1908).

12 La mayor parte de su obra periodística está en *Anarquía, Propaganda y ataque* y *Prosa menuda*.

13 Véanse los ensayos de su última década incluídos en *Nuevas páginas libres* y *El tonel de Diógenes*.

14 *Páginas libres*, págs. 3-32.

15 *Ibid.*, p. 3.

16 *Ibid.*, p. 11.

17 *Ibid.*, p. 16.

18 *Ibid.*, p. 18.

19 *Ibid.*, p. 21.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 32.

22 *Ibid.*, págs. 26-27.

23 *Ibid.*, p. 28.

24 *Ibid.*, p. 32. La conferencia termina con la invocación que citamos.

25 *Horas de lucha.* Buenos Aires, Edit. Americalee, 1946, págs. 154-160.

26 *Ibid.*, p. 155.

27 *Ibid.*, págs. 155-160.

28 *Ibid.*, p. 160.

29 *Propaganda y ataque.* Buenos Aires, Edit. Imán, 1939, págs. 143-148.

30 *Ibid.*, págs. 144-145.

31 *Ibid.*, p. 144.

32 *Ibid.*, p. 145.

33 *Ibid.*, p. 148.

34 *Prosa menuda.* Buenos Aires, Edit. Imán, 1941, págs. 227-228.

35 *Ibid.*, p. 227.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, p. 228.

38 *Pájinas libres*, p. 21.

39 Es interesante observar que Alfredo González Prada, hijo de don Manuel, también considera que el estilo de su padre como prosador no está en consonancia con sus ideales más íntimos de artista literario:

"Cuando González-Prada apareció ante los ojos del descorazonado Perú de 1885, traía el anhelo de 'dominar a las muchedumbres', de infundirles una nueva energía, de animarles en una fresca esperanza. Y para galvanizar el entusiasmo de los amilanados y de los apáticos, se arrojó a la lucha, izando al tope de sus mástiles, 'las figuras de relumbrón.' Pero escondía González-

Prada delicadezas de artífice y refinamientos de aristócrata ingénitamente en riña con la deliberada altisonancia de ciertos instantes de su estilo. *Hacía uso de una manera que, por temperamento, no le era propia.* Que la aplicó con maestría, lo atestigua la eficacia de su obra y la solidez de su fama; que la empleó con repugnancia, lo prueba una faz más libre y espontánea de su personalidad: el poeta". [Alfredo González Prada, *Redes para captar la nube*, págs. 202-204.]

40 Luis Alberto Sánchez escribe: "... Prada nunca se sintió contento de su obra excelsa. Trabajó incesantemente en mejorar sus propios textos." [Introducción a *Pájinas libres*, p. IX]. Su hijo al redactar los textos inéditos de Prada comenta las numerosas revisiones y notas marginales del autor, algunas hechas muchos años después de la composición original.

41 Destácase, en su teoría del lenguaje, el deseo de eliminar muchos ganchos sintácticos: "La frase pierde algo de su virilidad con la superabundancia de artículos, pronombres, preposiciones i conjunciones relativas." Rechaza el abuso de *el, la, los, las, él, ella, quien, el (la) cual*, etc., y de *que, de, cuyo, cuya.* [*Pájinas libres*, p. 269.] El lector atento nota pronto la relativa escasez de estas voces en la prosa de González Prada.

42 *Pájinas libres*, p. 237.

43 *Ibid.*, p. 20.

44 Nadie menos que don Miguel de Unamuno atestigua la novedad y la eficacia de esta prosa dinámica: "... conozco pocos autores, americanos y no americanos, que remuevan más que Prada el espíritu de los que lo leen... González Prada es lo que llaman por aquí un escritor vibrante, es un escritor de lucha, un incansable forjador de metáforas, un hombre que escribe a estocadas retóricas." [Miguel de Unamuno, *Ensayos*. Madrid, Edit. Residencia de estudiantes, 1918, VII, 115].

45 Véanse Francisco García Calderón, *Le Pérou contemporain*. París, Edit. Dujarric, 1907, págs. 115, 202-203; Ventura García Calderón, *Del romanticismo al modernismo*. París, Edit. Ollendorff, 1910, págs. XII, 399; José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Edit. Rosay, 1905, p. 192; Víctor Andrés Belaúnde, "González Prada, escritor de combate", *Mercurio peruano*, I, (1918), 65-69.

46 Ventura García Calderón, *loc. cit.*

47 Designación tomada del nombre de la revista *Colónida* fundada por Valdelomar.

48 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Edit. Minerva, 1944, p. 218.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 219.

51 Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*, p. 155.

52 *Ibid.*, p. 139.

53 Francisco García Calderón, *loc. cit.*

54 Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*. México, El Colegio de México, 1941, págs. 68-69.

55 *Ibid.*

Sobre la novela rapsódica y la urbe

En general la novela iberoamericana está más cerca del desarrollo de las otras artes modernas —pintura, escultura, música— que lo está la de Europa. Los pintores, al generalizarse la fotografía se apartaron de la pintura anecdótica y representativa y a partir de Cezanne comenzaron a desviarse hacia la imaginación pura. Es raro que la novela no haya hecho en Europa otro tanto en relación con el realismo naturalista. No hay todavía en Europa escritores equivalentes a Cézanne, Gaugin, Modigliani, Picasso, Matisse, Miró, etc. Huyendo del naturalismo algunos novelistas iberoamericanos parecen acercarse más a las formas equivalentes de lo que acordamos llamar la nueva sensibilidad.

La verdad es que lo que el novelista europeo de masas obtiene hoy se puede hacer mejor con la fotografía en blanco y negro (realismo clásico) o en colores (naturalismo) del cinema. Sin embargo, siguen adheridos al realismo naturalista la mayor parte de los escritores, incluso los más modernos y en apariencia discrepantes como Sartre, Aymé y hasta el increíble y difícil de aludir por el inmenso escándalo moral que lleva consigo: Geret.

En América del Norte el caso es el mismo, agravado por la recompensa desproporcionada que el novelista obtiene si sigue fiel a los patrones del conformismo y a las normas —tan venerables ya en edad y merecimientos— de las escuelas de Balzac y Zola. La pintura en cambio, lo mismo que en Europa, ha encontrado aquí nuevas formas. No hay que olvidar que la pintura puede afrontar mejor la aventura porque es menos responsable, socialmente hablando. Sus don de contagio es menor y sólo en un nivel sensual: volúmenes y líneas. La novela es suasoria y lleva en su persuasión una opinión

del mundo. Su originalidad es peligrosa. Muchos buenos burgueses americanos tienen en su casa copias del autorretrato de Van Gogh donde el pintor aparece con la cabeza vendada. Una novela sobre el pintor holandés tendría que explicar que la venda la tiene porque Van Gogh se ha cortado una oreja. En el análisis de su locura tendrían que citarse algunos hechos estupendos, como el de haber llevado la oreja cortada a un burdel, e intervenir también elementos religiosos porque el espiritualismo místico jugaba un papel importante en los desórdenes del artista. El libro resultaría escandaloso.

El cinema añade a la fotografía una dimensión por la cual toma la peligrosidad de la novela. Por esa razón, lo primero que hacen al planear un film es expurgar del escenario todas las trazas de originalidad. La originalidad es discrepancia, es decir, escándalo, como en la versión literaria del retrato de Van Gogh. El cinema evita la originalidad porque no es un arte sino una industria y artificio. Las responsabilidades sociales del cinema son las mismas de la novela realista y naturalista con una añadidura: la intensidad y universalidad de un género que entra por los ojos. Lo mismo que el cinema la novela naturalista en América es una industria y se puede considerar también como un arte aplicado.

Esto lo comprendemos todos. Lo que es más difícil de comprender, como decimos antes, es que la novela naturalista persista cuando el cinema es mucho más eficiente en ese campo. La novela tendría otros horizontes que descubrir y caminos que andar. La novela tiene muchas más posibilidades que el cinema por dirigirse a los lectores, de uno en uno. El cinema se dirige a una asamblea y el pudor colectivo es mucho más sensible que el del individuo.

En cambio, el teatro, con la dificultad también de un auditorio —de una colectividad— ha ido más lejos que la novela. Los grandes éxitos teatrales de los últimos cuarenta años en América no han sido con comedias realistas ni naturalistas (eso lo dejan al cinema) sino con obras de un desarrollo fantástico y de intención exclusivamente lírica: Crommelink, Lenormand, Camus, Capek, Molnar. No ha ido el teatro tan lejos como la pintura pero al menos parece haber hallado el camino.

Lecturas recientes me han llevado a observar una vez más que la crisis del naturalismo en la novela ha comenzado a pesar de todo y que esa crisis es más visible y evidente en los países iberoamerica-

nos que en Europa o en Norteamérica. El único país donde se cultiva todavía con entusiasmo y con éxito es América del Norte y las razones son, como se puede deducir, de un orden que excede la discusión puramente literaria para entrar en otro mundo muy diferente: el de la industria editorial. La mayor parte de los que cultivan la forma realista y naturalista con su análisis psicológico moral, sus sorpresas escalonadas, su dosis de sexualidad brutal o idealizada, sólo existen como proveedores de materia prima industrial. (Contando no sólo con el cinema, sino con la televisión, la publicación en series o entregas, la dramatización, etc.) No hace mucho estuve con uno de esos escritores americanos que son más bien magnates del comercio librero. Ha alcanzado ese colega uno de los primeros lugares de la literatura dentro y fuera de América. Es un caso curioso. Viaja acompañado de un estado mayor impresionante: agente de publicidad, agente financiero, agente cinematográfico y un par de secretarios. Cuándo imaginamos a Unamuno o a Valéry o Güiraldes o el argentino Jorge Luis Borges con esa caterva de expertos y prácticos sentimos la ofensa de lo incongruente. Sin embargo, como digo, ese escritor en quien no hay más remedio que admirar la intuición psicológica y el don organizador de sus materiales en los planos emocionales sensual y afectivo representa hoy, con dos o tres más, la literatura americana. La verdad es que no da la impresión de alguien que vive de las nobles tareas de la imaginación sino de un hombre de negocios, próspero. Ni en Francia ni en los países americanos de habla española serían posibles esos casos aunque hubiera un mercado como lo hay aquí. Pero, además, en Suramérica los novelistas se apartan más cada día del realismo naturalista.

No es extraño. Esa corriente lleva más de setenta años de existencia y sólo entre las masas semieducadas literariamente puede ofrecer aun verdadero interés. La existencia de esas masas es dudosa en la América de habla española con excepción tal vez de la Argentina. Esas masas serían en México, Chile, Perú, Centroamérica los indios y los mestizos que siguen sin incorporarse a la llamada civilización. ¿Qué interés pueden tener para ellos los problemas de la novela naturalista francesa o española? ¿Se concibe a un indio de Xochimilco por muy incorporado que esté a la ciudad leyendo una traducción española de Emilio Zola, un libro de la Pardo Bazán o

una novela chinoide de Pearl Buck? La sociedad literaria iberoamericana está formada de minorías que escriben para minorías.

Las masas iberoamericanas están atrasadas en relación con las de América mientras que las minorías de habla española son tan evolucionadas y avanzadas —y quizá más— que las de este país. Al hablar de esas minorías me refiero a los novelistas y poetas. Porque en la crítica la élite americana es, en general, más apta y alerta y tiene un gusto más depurado, al menos en mi modesto parecer. Lo malo de la crítica americana es que no tiene influencia alguna sobre las masas y que sirve sólo de consolación y retribución moral para tal cual escritor no comercial.

En realidad la novela —naturalista o no— es el último género que aparece en la historia de las culturas y se da en la América de habla española de un modo esporádico e irregular. No alcanza la popularidad obtenida a menudo por la poesía. Tal vez por vivir los pueblos iberoamericanos en un período de formación —de cristalización de patrones culturales propios— y tener en estado latente sus caracteres definitivos, esta época debía ser aún la de la crónica histórica y de la poesía. En las dos, sobre todo en la poesía, la cultura iberoamericana es rica. Con más o menos influencia francesa o española desde mucho antes de Rubén Darío hay un acento poético que da la tierra virgen y que hace que incluso poetas tan castellanos como Sor Juana Inés de la Cruz ofrezcan en el siglo XVII, mucho antes de existir los simbolistas o los parnasianos, un acento lírico más rico de resonancias (sobre todo en lo sensual-onírico) que en Castilla y en Francia. Pero si la poesía es natural en los países iberoamericanos y se produce a menudo de un modo espontáneo como en el niño cuando prueba a juntar palabras o en los albores de las nuevas culturas —Provenza, Galicia y Cataluña en la Edad Media— la novela tal como hoy se entiende en América, Inglaterra o Francia no tiene *aún* sus hombres. (O no los tiene *ya*). Y no es extraño. El análisis psicológico de los franceses, la agudeza interpretativa de los ingleses, son virtudes de decadencia. En cuanto a la influencia española más reciente ¿qué pueden enseñar novelistas como Baroja, Unamuno o Pérez de Ayala? El primero un realismo fotográfico que obtiene tal vez algún efecto por depresión, melancolía y desencanto de viejo europeo. (Nada más viejo que las novelas juveniles de Baroja.) Unamuno en la novela no hizo cosa que me-

rezca ser leída fuera de *Nada menos que todo un hombre* cuyas virtudes son las de una escuela ya declinante en la que fueron maestros Clarín, Galdós, Pereda y el *portugués universal* Eça de Queiros. Cuando tratamos de leer ahora *Niebla*, *Paz en la Guerra* y otras narraciones de Unamuno nos avergüenza un poco el prestigio que ese escritor tuvo en Iberoamérica y tenemos que recordar que ese prestigio lo mereció más bien con sus ensayos, a menudo luminosos. En cuanto a Pérez de Ayala sus novelas están hechas con una preocupación —es decir, una idea moral preconcebida— que lucha como puede con el barroquismo de una prosa artificial cuyo artificio, demasiado fácil, fatiga. Poca podía ser la influencia de esos novelistas en un continente virgen cuyas minorías creadoras —es decir, de imaginación y fantasía originales— puestas a buscar influencias podían hallarlas en novelistas más substanciosos y cualificados. Los románticos rusos, por ejemplo. O los ingleses del siglo XIX.

La novela iberoamericana no sólo existe a pesar de todo, sino que tenemos a mano ejemplos de una enorme dignidad. Lo que pasa es que en general rebasan el realismo naturalista europeo o americano y lo usan sólo como un medio para obtener fines de otra naturaleza: fines rapsódicos. Esta es, sin duda, una inclinación natural a la circunstancia lírica en la que toda la vida literaria iberoamericana están aún inmersa. A mí me parece mejor, en general, la novela rapsódica iberoamericana que las narraciones de Mauriac, Gide, Malraux y recuerdo con nostalgia los días en que podía permitirme el lujo de leer *Don Segundo Sombra* de Güiraldes tumbado en un diván, suspendido el tiempo y sus cuitas para abandonarme al ejercicio dulcemente fatigador de desintegrarme y reconstruirme entero en otro mundo. Lo mismo me sucedía con *Doña Bárbara*, de Gallegos. Las dos novelas usan del realismo naturalista para obtener ese plano nebuloso en el que lo inefable —igual que en la poesía lírica— es el valor determinante. En *Don Segundo Sombra* se obtiene con efectos descriptivos y estáticos. En *Doña Bárbara* predomina lo narrativo. Las dos ofrecen un nivel difuso superior al de los hechos y los caracteres en el que se va fraguando la atmósfera de la emoción. Esa atmósfra dificulta a menudo el paso a la luz de cada día —la de los naturalistas— pero produce la luz zodiacal o la de las tormentas. De las tormentas donde con-

tienden lo sensual y lo intelectual, lo afectivo y lo espiritual, sin darnos a los lectores solución ni síntesis (como hacen los naturalistas) sino sugestiones para seguir adelante por un camino rico en estímulos interiores. ¿Estímulos para qué? Una vez más la obra de arte nos confronta con las contradicciones fecundas de la misma creación natural: estímulos para la quietud y la contemplación. Esa actitud, la más llena de sentido quizá, que es no hacer nada y que nos permite vernos a nosotros mismos en las dimensiones que los demás no podrían nunca percibir.

Estoy seguro de que ninguna de esas dos novelas suramericanas traducidas al inglés ha tenido muchos lectores aunque no les haya faltado el elogio de los críticos. Aquí, la novela se escribe para las masas y a veces esas novelas son excelentes dentro del patrón general, pero su falta de estímulos vanos —porque deliciosamente vanos son los estímulos a la inercia reflexiva— va acompañada de un poder y aptitud contrarios: nos estimulan a la acción exterior o al combate con nosotros mismos. Si no nos conducen a una actitud social, política o religiosa al menos iluminan problemas que nos obligan a cambiar de opinión sobre los hechos generales o a hacernos una opinión nueva. Esto sucedía también en el siglo pasado con Balzac, Stendhal, Hugo. Por no rebasar casi nunca esos niveles del mundo de los fenómenos positivos la mayor parte de las novelas americanas resultan mejores en el cinema que es la más convincente de las formas que ha tomado por hoy el realismo naturalista. A nadie le extrañarán estas opiniones si se recuerda lo que los italianos han obtenido en films como "El ladrón de bicicletas", "Los limpiabotas" o "Ciudad abierta". ¿Es que la novela naturalista puede ir más lejos? Yo dudo de que ningún novelista de esa escuela pueda obtener la riqueza de matices psicológicos de esos films con la misma economía de medios expresivos (en el espacio de dos horas que dura el espectáculo) y sin forma alguna de afectación y menos de afectación retórica. Por no haber en "El ladrón de bicicletas" casi no hay palabras.

No hay en América del Norte novelas naturalistas tan expresivas. Tampoco hay escritores experimentales —es decir, que escriban para escritores— tan unánimemente aceptados como los de nuestro mundo iberoamericano. La literatura yanqui no tiene personalidades de un prestigio nacional y menos continental basadas en

obras narrativas neutras puras y sin implicaciones sociales positivas. Estoy pensando en un librito de fantasía e imaginación cuya acción es indeterminable o poco menos: en *El hombre que parecía un caballo*, de Arévalo Martínez. Por otra parte es en Guatemala, nación joven y sin mercados literarios —con masas no incorporadas— donde se escribió y publicó ese libro que tiene la sutileza de algunas prosas de Valéry y más frescura y espontaneidad. Este hecho debe extrañar a los americanos que creen que sin una industria literaria del libro —como hay en París o en New York— no puede existir la literatura.

Hace poco discutía yo de esas materias con dos editores de New York. Les recomendaba el libro recientemente publicado del escritor chileno Manuel Rojas *Hijo de ladrón*, del que conocían un extracto y me decían que los escritores argentinos y chilenos en general dan la impresión de una tremenda desorientación interior. Yo les decía que es mejor estar desorientado pero en trance receptivo que mal orientado. Ellos querían demostrarme que sólo en países con grandes revistas literarias y verdadera organización editorial los escritores y las masas saben lo que quieren. Más o menos pérfidamente pero con una base de verosimilitud les decía yo que la imprenta y las casas editoriales han hecho mucho daño a la literatura y que desde que existe la imprenta no se han escrito obras tan importantes como *La Divina Comedia* de Dante o la *Eneida* de Virgilio o las *Vidas Paralelas* de Plutarco o los diálogos de Platón. En los dos siglos siguientes a Gutenberg cuando no existían todavía revistas ni críticas ni casas editoras se escribieron *La Celestina*, *Don Quijote*, *El Paraíso Perdido* y otros libros del mismo nivel. En nuestros días el libro que más ha agitado la atmósfera, *Ulyses*, se publicó en inglés fuera del mundo británico, en una librería de París, casi clandestinamente.

A uno de esos editores le había propuesto el año pasado la traducción y publicación de *Juan de Mairena* de Machado. Leyó algunas páginas y dijo: "Este autor está lleno de contradicciones". Repliqué yo que no eran sino oposiciones deliberadas de términos —la duda dialéctica— y que la insistencia en la contradicción era en todo caso una secuencia lógica. "No, no. Aunque así sea resulta confuso y un libro confuso no se vende", decía él. Le recordé que el libro literariamente más confuso de la historia de la humanidad había

sido y era todavía el primer *best seller*: la Biblia. El editor respondió con un silencio ambiguo y un gesto que parecía decir: "Con estos *guys* latinos no se puede". En fin, no quisieron imprimir a Antonio Machado. Ni lo imprimirán mientras sea la pujante creciente y acaudalada industria editorial quien decida.

Hay libros iberoamericanos que se acercan más al realismo naturalista que invade estos prósperos mercados. Por ejemplo, *Los de Abajo*, de Azuela y *La Vorágine*, de Rivera. En los dos hay un repertorio de acentos y tonos que fueron eficaces después de la primera guerra mundial y además en *La Vorágine* hay una tendencia monumentalista tentadora para las casas editoriales. Pero no es fácil engañarles. Es decir, no es fácil darles una moneda de oro por una de cobre. Sería un engaño ventajoso de cuyo provecho recelan. Suponen que *Los de Abajo* es peor que un libro rapsódico y lírico porque es además un libro inconformista. Se pueden publicar libros inconformistas con la condición de que sean tan escandalosos que resulte imposible ignorarlos. Y todavía debe ser un escándalo *sui generis* sin irreligiosidad ni otras formas de *perversión* del instinto social. En cuanto a *La Vorágine* el género de vaguedad panteísta de la selva es parecido al de Conrad en sus novelas del mar y todos recuerdan que Conrad se vendió muy poco cuando se publicaron hace treinta años sus obras completas. Así y todo esas dos novelas se tradujeron, pero su falta de éxito es para los editores un argumento más en contra de la novela iberoamericana. En fin, que las buenas novelas indígenas que no son verdaderamente populares en México, Centroamérica, Chile o Venezuela porque no hay masas literariamente incorporadas tampoco pueden serlo en América donde hay grandes masas incorporadas y mal educadas literariamente.

Entre los últimos libros que he leído me ha impresionado bastante el de Manuel Rojas *Hijo de Ladrón*. No sé qué crítica habrá tenido en su país. La verdad es que la crítica en casi todos los países iberoamericanos es de una simplicidad de reacciones sorprendente. Muy rara vez un crítico se toma la pena de formarse una opinión. Prefiere seguir la del grupo o camarilla cuyo aliento recibe. Piensan casi todos en lo que se lleva y hay en ellos un santo horror a quedarse atrasado en relación con la moda. Cuando el que corre detrás del último grito es poeta o novelista y tiene talento como Rubén

o Güiraldes hace algo de veras notable. Toman la esencia de las formas en uso y las incorporan y funden con sus propias motivaciones. El resultado puede ser espléndido. Pero en la crítica es diferente. La asimilación de los clichés, las frases hechas y las síntesis de las opiniones al uso en Europa producen a veces un verdadero galimatías. Se mezclan citas y alusiones tan dispares como Newton, el complejo de Edipo, Pitágoras, Charles Chaplin, San Agustín, Kafka, el conde Keyserling y Cocteau para autorizar por ejemplo el análisis del carácter sentimental de la protagonista. Y no son siempre los críticos iberoamericanos, porque el que nos sugiere estas líneas es un español que todavía vende el averiado artículo vanguardista en Buenos Aires. Ni son todos los críticos porque hay plumas sagaces y delicadas como la de Alfonso Reyes, aunque las ninfas helenas que importó en México y distribuyó por los lagos y ríos fueron implacablemente devoradas por Tláloc, dios de las aguas.

El último ejemplo como digo de novela rapsódica es el de Manuel Rojas. Antes había leído yo otra narración del mismo autor: *Lanchas en la Bahía* que el prologuista Alone en un exquisito prefacio con el que no estoy de acuerdo compara con los cuentos de Maupassant. Creo que *Lanchas en la Bahía* está muy lejos de ese autor francés y tiene, en cambio, un eco vivo y directo de autores más modernos en quienes prima la descripción y no la narración y el estilo y no la estructura. Cuando se publicó *Lanchas en la Bahía* gozaba de cierta boga en Francia y en algunos países iberoamericanos el autor galo-rumano Panait Istrati. Es con él con quien ese librito primigenio de Manuel Rojas está emparentado, aunque tiene bastante vigor para tenerse en pie por sí mismo.

Si *Lanchas en la Bahía* en una pequeña narración maestra, en mi opinión la novela de Rojas que despierta el interés de las obras verdaderamente originales es *Hijo de Ladrón*. Lo mismo que en la anterior sus virtudes son de estilo y no de estructura y presentan una actitud ante la realidad que no tiene precedentes en nuestra literatura. En su conjunto promueve el mismo curioso fenómeno de las novelas de Güiraldes y Gallegos: la lisis lírica en la que se nos ofrece algún matiz difícilmente ponderable y, sin embargo, extrañamente revelador de lo que es la atmósfera local o territorial o si se quiere nacional de la patria del autor. Lo que Güiraldes es a la pampa y Rivera a la selva —las dos opuestas a la ciudad y pasivas e

indomeñables— es Gallegos a la lucha callada de la selva con la urbe y Azuela a la lucha sangrienta de la paramera con la colonia (colonia en el sentido latino de tierra cultivada). Así como Güiraldes y Rivera se declaran vencidos por la grandeza de un misterio natural más fuerte que los recursos de su imaginación; Gallegos y Azuela tratan de crear el conflicto y de presentar los dos aspectos de la lucha entre el hombre natural y el social y de intervenir en esa contienda aunque sin olvidar un instante que serán vencidos también y que la belleza estará en la esterilidad de un combate cuyas circunstancias secretas no llegan a hacerse presentes sino por alusiones, como lo inefable lírico sólo se hace perceptible por la indirecta alusión de la imagen. Así, Güiraldes es la Argentina, como Rivera es Colombia y Azuela es México y Gallegos es Venezuela. En Manuel Rojas hay también la alusión poética y la llamada a esa vaguedad rapsódica *où l'indécis au précis se joint* según Verlaine. Con ella se nos muestra no la abrumadora grandeza de un paisaje natural, ni el alma de un territorio, ni la lucha del hombre natural con el hombre social sino al ciudadano frustrado y perdido en los laberintos periféricos de la sociedad. Al hombre que lleva dentro las más complejas contradicciones del mestizaje. Al ciudadano del suburbio, sin papeles de identidad.

Para mí que no conozco Chile sino a través de referencias y lecturas, este país ha sido siempre entre los de América el que tiene una sociedad más civil, más comprometida con la urbe y más afectada, si se me permite decirlo así, por las ordenanzas municipales. Tengo la impresión —y permítaseme expresarla de un modo chocantemente aproximado— de que todo su campo, incluso el más bravío, es suburbio. Tal vez porque la montaña es inhabitable y el mar también, la población vive en la estrecha faja intermedia y su actitud natural es elusiva como la del que anda, vive y mira de medio lado. Para vivir entre los hombres no es bueno tener siempre el océano debajo y la montaña encima y al tratar de eludirlos (eludir su abrumadora presencia) el chileno no tiene más remedio que vivir y ver sesgado. Los chilenos que he conocido en Madrid, París o New York —y también en Berlín, en Lisboa y en Moscú, porque hay chilenos en todos los rincones del mundo— eran siempre hombres de ciudad. Armando Donoso, Neruda, María Monvel, Enrique Espinoza, María Luisa Bombal, el mismo ex pre-

sidente Alessandri, el antiguo embajador Rodríguez Mendoza —viejo amigo de Rubén— y tantos otros eran todos hombres de ciudad. En sus ciudades había barrios nobles y hasta acrópolis —de una de ellas parece haber salido Torres-Rioseco, sólido y jovial— pero cuando esos chilenos querían mostrarse campesinos o marineros eran hombres no de mar ni de montaña sino de valle semiurbanizado, es decir —como dije antes— de suburbio. En los argentinos se ve a menudo el campo. Incluso en viejos patricios como Marcelo T. de Alvear —a quien conocí en Madrid en los años 1920— se podía ver el punto de partida campesino y agreste.

Pues bien, el héroe de Manuel Rojas es el suburbio chileno. Conozco un distinguido doctor chileno que vive en la misma ciudad que yo —don Lautaro Vergara— y que además de sus talentos profesionales cultiva el deporte más antiguo de la humanidad: la caza de animales salvajes con arco y flecha. Ha sido mi maestro en ese ejercicio y puede ser maestro de cualquiera como atestiguan los trofeos de los que está llena su casa, incluídas las pieles y las cabezas disecadas de grandes osos y tigres. El mismo se precia de su origen mixto araucano y vasco. A pesar de todas esas circunstancias es un hombre de ciudad al modo chileno, es decir, un hombre con su cortesía de extramuros y de arrabal. (No un campesino ni un marinero, ni un montañés, ni un pastor.) Y al hablar de "extramuros" y de arrabal me refiero como el lector habrá imaginado a la ciudad nueva. En una ciudad en desarrollo y crecimiento todo es suburbio.

El héroe de Manuel Rojas es el suburbio chileno. Sería absurdo pensar que si el argentino de Güiraldes es el gran señor pampero y el venezolano de Gallegos el mestizo con la crueldad mágica e inocente heredada por un lado de las savias indias y por otro de la muda crueldad de los rebeldes de Lope de Aguirre; y si el mexicano es el charro con el cinturón de balas que describe Azuela, sería absurdo pensar que el chileno es el "hijo de ladrón" de Manuel Rojas. Es tan anómalo y fuera de congruencia que la misma excusa y prevención contra el malentendido resulta ridícula.

No es el héroe de Rojas un ladrón, sino un hijo de ladrón y la familia entera es más convincente en su inocencia que los héroes de Gide en su perversidad o los de Malraux en su nervioso y acuciador idealismo. El hijo del ladrón nos plantea su propia inocen-

cia de mil maneras realmente suasorias. Anteponer la paternidad a la condición viciosa del delincuente es ya ponernos por delante una compensación: el ladrón antes que ladrón es padre. Aunque el ser padre a secas y sin calificación no puede ser una virtud, es una cualidad natural que despierta simpatía. Pero además como padre es de una falta de originalidad —es decir, de peculiaridad— realmente virtuosa. Y dentro del marco familiar el ladrón es un hombre responsable a su manera y con sentido del hogar. Tal vez no acepta otra institución social que la familia. El juez dirá lo que quiera, pero ¿no es la familia, incluso esa familia, la base de la sociedad moderna? En todo caso cualquier reflexión de orden psicológico, moral, social, no hará sino despistar al lector y los valores de esa novela como los de los libros citados antes rebasan el nivel de las consideraciones positivas, es decir, útiles desde el punto de vista civil, urbano —o suburbano— en el sentido ordinario. Igual que las grandes novelas anteriores *Hijo de Ladrón* obtiene una atmósfera esencial por subordinación de todos los demás elementos incluído el de los juicios morales. En ese sentido es más ambiciosa la tarea de Rojas que la de Güiraldes, Rivera y Azuela. La pampa tenía ya una tradición literaria gloriosa y lo mismo sucede con la selva y con la revuelta armada de los desiertos mexicanos. Pero la ciudad chilena y tal vez la suramericana es virgen, más virgen en muchos sentidos que la pampa y la selva. Y definir el suburbio usando del realismo y el naturalismo no como fines sino como instrumentos para obtener esa nebulosa de tonos fríos (fríos como cualquier otro producto de la mera sensibilidad intelectual) que es *Hijo de Ladrón* es una empresa de gigante. ¿Cómo se define esa ciudadanía del suburbio chileno? Sería fácil y probablemente inexacto acumular virtudes convencionales que dependerían sólo de la inclinación selectiva del autor y que no harían sino añadir términos nuevos a la confusión y al caos. Rojas obtiene esa definición por la determinación de su ausencia, de la ausencia de esa ciudadanía. Señala con alusiones de naturaleza metafórica la imposibilidad e inexistencia de un orden. Es decir, que nos muestra no más el lugar que la ausencia de esa ciudadanía ideal deja vacante en los espacios del gran suburbio. Algunos escritores han hablado de las culturas bastardas de América. En realidad todas las culturas, menos la hindú y la china pueden considerarse bastardas y todos los pue-

blos han tratado de desmentir en su literatura esa bastardía. La literatura es el documento de legitimización de una cultura.

Pero si todas las literaturas han tratado de deslindar y discriminar los elementos del caos inicial para encontrar un acento, una voz, un símbolo generalizador y levantar su mito —el mito quijotesco español, el mito burgués francés, el mito insular británico, el del idealismo germano, el del materialismo yanqui, el del gigantismo místico ruso— tal vez la manera de superar el caos americano hispanoparlante —ese caos está en la ciudad y no en la selva ni en el desierto— es aceptarlo e iluminarlo sin piedad ni farisaicos pudores. La confesión religiosa o freudiana, útil para el individuo no será tampoco inútil para las sociedades. Pero esta confesión sería de una eficacia dudosa y tal vez de un carácter sórdido y contraproducente si no estuviera autorizada por el talento literario y por la poesía. La urbe nueva de Rojas tiene una ausencia de reactivos morales nueva también. Ahí está esa ausencia. El que sepa leer que lea y el que pueda entender . . .

Pero la verdad es que en el libro de Manuel Rojas no hay mucho que entender. Como en las otras novelas iberoamericanas y en la poesía moderna en *Hijo de Ladrón* el autor no se dirige sólo a la inteligencia. Es decir, no se dirige explícitamente a la inteligencia. ¿Cuáles podrían ser las reacciones de la usual razón ante las escenas que el libro nos ofrece y que caen siempre fuera de las situaciones previstas por la experiencia de la vida incluso por la experiencia de la vida novelesca? La razón, el juicio moral, el sentimiento discursivo y polémico, la argumentación lógica se inhiben a menudo. Queda prendida, sin embargo, nuestra atención y tenemos una curiosidad y una emoción que no dependen de nuestra identificación sentimental o intelectual con el héroe ni con el antihéroe —todos son héroes y antihéroes al mismo tiempo— sino de una extrañeza que desde las páginas del libro revierte sobre nosotros mismos y que consiste en el descubrimiento de una inhumanidad latente que está en todas partes y que casi nadie se atreve a confesar. Es la emoción de nuestra insolidaridad humana patente y viva. ¿Nos acusa Rojas de esa falta de sintonía o de simpatía? No. ¿Para qué? ¿No somos nosotros, cada uno de nosotros, la víctima de nuestra propia insolidaridad?

Ortega y Gasset que ya no está de moda, pero que ahora es cuando deja ver mejor —al perder la novedosidad y la superficial asistencia de los trivios— su fuerza y su agudeza, habló un día de la deshumanización del arte. Algunos se escandalizaron. Hace poco se ha publicado ese ensayo en América y las reacciones han sido parecidas. ¿Deshumanización del arte? La primera impresión es incómoda, pero ¿cómo vamos a extrañarnos de esas palabras de Ortega y Gasset cuando vemos en todas las manifestaciones de la vida la tendencia del hombre a su propia deshumanización? Ser humano es, ante todo, respetarse en el respeto a los demás hombres. Y cuando vemos hasta dónde ha llegado esa desestimación de sí en sí mismo y en los otros (crímenes de masas, atonía moral de los regímenes totalitarios, campos de concentración de Dachau, de Vorkuta, asesinatos y *paseos sin regreso* en España) ¿por qué vamos a asombrarnos de que una mente lúcida nos hable de ese mismo fenómeno de desinterés de lo humano en el arte de Picasso, de Apollinaire o de Valle Inclán? ¿Deshumanización del hombre? Al menos en el arte hay una excusa más o menos legítima: la belleza formal. En todo caso ahí está el hecho: la atonía y la indiferencia por nuestra propia humanidad. La atrofia de ese nexo ganglionar que nos une —al margen de la razón— a los intereses comunes de la especie. En esa zona indeterminable de nuestro inconsciente no gregario sino sencillamente solidario que nos obliga a ser hombres antes que ciudadanos, ahí es donde *Hijo de Ladrón* proyecta sus luces frías.

Habla Freud de la esquizofrenia del artista, que no es una tara sino una especie de condicionamiento profesional. Es esa también una observación que nos ayuda a entender algunas formas de la literatura y el arte modernos. Así como en la pintura, la escultura y la música de hoy, el artista muestra sus secretos sin cuidarse de la elocuencia externa de su obra sino de la originalidad a veces áspera de los estímulos interiores en la literatura; el novelista con su personalidad escindida no sólo trata de mostrarnos su problema de desintegración penosa sino que nos empuja a cada uno de nosotros, lectores, a ver también el nuestro. Ahí es donde la hombría primaria separada de la razón moral —el bosquimano y el hombre social que todos llevamos dentro— nos pone a la vista y ofrece a nuestro análisis esa falta de respuesta que hay en la mayoría de los hombres para la pregunta del dolor ajeno. De paso nos dice también

cómo ese dolor impregna todas las formas sensibles de la realidad que nos rodea.

El poeta Rojas pone esa realidad delante y la anima. Eso es todo, ni más ni menos. No aspira a suscitar la protesta ni el clamor retórico sino la sorpresa, la perplejidad y el dudoso y tímido placer de una alusión a formas de armonía basadas —rara tortura de la belleza— en una sobrentendida crueldad. En una potencial crueldad que está también latente en nosotros y que en un momento dado puede informar y conducir nuestra vida y la de los otros. De nada de esto habla Rojas concretamente y si hablara no haría sino una argumentación que seguramente no conmovería más que la superficie de nuestra conciencia. Pero gracias a una de esas argucias nobles, que el artista improvisa a tono con el de su verdad, nos pone delante su suburbio para que de ese caos iluminado extraigamos nosotros nuestras evidencias. ¿Utiles? ¿Inútiles? ¡Bah!, el artista sabe que nunca seguiremos otra norma que aquella que creamos descubrir nosotros mismos. Y sabe también que entre un descubrimiento lógico y otro voluptuoso y placentero será más convincente este último. He aquí, pues, la esencialidad inefable que actúa en esta novela como en *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra* sobre nosotros como un argumento eficaz. Y he aquí que lo que podría ser estéril lección, es decir, sugerencia de una verdad moral que por obvia olvidaríamos despierta un repertorio de emociones que no nos abandonará fácilmente. En ellas queda disuelta la noción —por ausencia— de una ciudad no existente. Sobre esas y otras emociones cristalizará la ciudad nueva un día. Tal vez esa es la noción de la ciudad del futuro por la que con nuestra voluntad o con nuestros presentimientos y sueños todos trabajamos expresamente o sin querer.

RAMÓN J. SENDER,
Universidad de New Mexico,
Albuquerque, N. M.

Rubén Darío y Jules Lemaître: una fuente secundaria de *Azul*

En "El rey burgués", el primer cuento de *Azul*, después de describir el soberbio palacio donde el rey había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos, en un pasaje de gran ironía, dice Rubén Darío:

> "... Refinamiento. A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino; y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas..." [1]

Y, más adelante, después de presentar, en un hermosísimo pasaje, una síntesis del credo poético y estético del modernismo, la nueva escuela literaria, dirigiéndose al rey, por boca del personaje del poeta, añade Rubén: "... ¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone puntos en todas las íes..." [2] Sabemos también, por las propias palabras de Darío, que en este cuento de *Azul*, "el símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara..." [3]

Ahora bien, la protesta de Darío contra el prosaísmo y la medianía espiritual del burgués, aun cuando esté entronizado, se explica fácilmente; es la expresión de una actitud que viene desde el romanticismo, actitud que encuentra cálida acogida entre los modernistas por el romanticismo que subsiste en ello, e intensificada

por la más reciente influencia de Théophile Gautier con la teoría de "el arte por el arte" y el odio hacia el burgués.

Pero, cabe preguntarse, ¿por qué simbolizó Darío el prototipo de lo burgués en el arte literario precisamente en Georges Ohnet, (1848-1918), el novelista francés, como lo hace en los dos pasajes citados? Es verdad que el autor de la serie "Batallas de la vida", publicaba en aquella época una novela al año, [4] y en todas ellas glorificaba las virtudes de la burguesía menospreciando, al parecer, a la antigua aristocracia de raza. Sus obras gozaban de enorme prestigio entre el público, y las impresiones de sus novelas llegaban a setenta, ochenta, noventa y más ediciones, cosa sorprendente entonces o en cualquier otro tiempo.

¿Conocía Darío las obras de Ohnet al escribir "El rey burgués", o tomó la indicación de una fuente secundaria? Arturo Marasso, en su excelente libro, *Rubén Darío y su creación poética*, refiriéndose a la cita de Ohnet dice: "Dos personajes literarios están visibles en el bando enemigo: M. Ohnet y M. Homais. No sé si Anatole France había publicado ya su famoso artículo de *La vida literaria* en contra de Ohnet", [5] con lo cual el crítico argentino indica que tal vez Anatole France pudiera ser la fuente de la referencia de Darío al autor de *Le Maître de Forges*. Marasso se refiere a un artículo de France que apareció por primera vez en *Le Temps* bajo el título de "Hors de la littérature", el cual fué incorporado más tarde a *La Vie Littéraire*, segunda serie, tomo II, publicado en 1890. [6]

En efecto, la opinión de Anatole France sobre Ohnet en este artículo —una reseña de su novela *Volonté*— concuerda con la expresada por el poeta nicaragüense en su cuento de *Azul*. Con característica ironía, France declara que puesto que M. Ohnet escribe novelas hay que considerarle como novelista, pero que desde el punto de vista del arte Ohnet está muy por debajo del peor novelista que existe, y que no conoce nada más detestable que sus concepciones y su estilo. [7] Todo, dice el crítico, "la brutalidad refinada de los naturalistas, aun la obscuridad rebuscada de los decadentes es preferible a este miserable platitud." [8] Y, al recordar que ya se han publicado setenta y tres ediciones de *Volonté*, y que miles de lindas y encantadoras lectoras derramarán lágrimas al leerla, France concluye: "Pues bien, yo no les haré ningún reproche sino que

aplaudiré su candor y su simpleza. Es necesario que los pobres de espíritu también tengan su ideal." [9]

Sin embargo, no obstante el parecido de opiniones sobre Ohnet como artista, la cronología elimina la posibilidad de que France fuera la fuente de Darío como sugiere Marasso. El artículo a que hemos aludido apareció en *Le Temps* del 26 de febrero de 1888, [10] y el cuento de Rubén, "El rey burgués", fué publicado en *La Epoca* de Santiago, Chile, el 4 de noviembre de 1887, [11] es decir, casi cuatro meses antes de que saliera la reseña de Anatole France.

En nuestra opinión, no fué Anatole France sino otro crítico francés, Jules Lemaître, de quien Darío tomó la referencia a Ohnet. Más de dos años antes de la publicación de "El rey burgués", Lemaître había escrito un artículo mordaz e irónico en contra de Ohnet en el cual le pulveriza. Al contrario del caso de France, Lemaître no se limita a una sola novela, sino que discute en rasgos generales, puntualizando cuando es preciso, toda la obra de Ohnet. El ensayo de Lemaître vino a dar el golpe de gracia a la popularidad del novelista; después de su publicación, como apunta Lanson, si alguien todavía lee a Ohnet no se vanagloria de ello, al menos en público. [12] El artículo de Lemaître apareció en la *Revue Bleue* bajo el simple título de "M. Georges Ohnet", el 27 de junio de 1885, [13] y luego fué reproducido en el primer volumen de *Les Contemporains* (1888) junto con otros estudios sobre escritores franceses de su tiempo que el crítico publicó también en la *Revue Bleue*.

Pero no es sólo la cronología los que nos inclina a creer que Darío leyó el artículo de Lemaître en la revista citada y que de ahí tomó a Ohnet como símbolo de la mediania literaria, digno del gusto de un rey burgués. El tono, el vocabulario que emplea el crítico es parecido al de Rubén en su cuento; igual que el poeta, Lemaître hace hincapié en el elemento burgués del novelista, recalca la estrechez de su horizonte intelectual y su mal gusto artístico:

> "El triunfo de M. Ohnet —dice Lemaître— se explica perfectamente a causa de la especie de su mérito. Su obra está maravillosamente adaptada al gusto, a la educación, al espíritu de su público. No hay nada en él que sea superior a sus lectores, nada que les choque o que se les escape. Sus novelas están cortadas a su medida exacta; M. Ohnet les presenta su propio ideal. La copa banal que les ofrece la pueden beber y saborear hasta la última

> gota. M. Ohnet ha sido creado por un 'decreto nominativo', como diría Renán, para los analfabetas que aspiran a la literatura. Si no es un gran escritor, ni un buen escritor, ni siquiera un escritor pasable, es, indudablemente, un hombre muy hábil. El sueño banal que florece en algún apartado rincón del *cerebro burgués* (*de más está decir que no hablo aquí de una clase social sino de una clase de espíritu*), nadie lo ha traducido jamás con más seguridad, tanta maestría, ni más tranquila audacia." [14]

Luego, al discutir los personajes —o mejor dicho, el personaje, que es siempre el mismo bajo diversos nombres o disfraces— de las novelas de Ohnet, el crítico declara:

> "Este es el ideal del héroe burgués, es decir, el viejo héroe romántico, cargado de diplomas, el cerebro lleno de matemáticas y de química, y que no aspira muy alto: un paladín ingeniero, un Amadís de puentes y caminos, el arcángel de la democracia laboriosa. Innumerables burguesitas, tanto en París como en las provincias, le han visto pasar en sus sueños, y quizá le amen más, puesto que es casi siempre contra las grandes señoras que al apuesto joven muestra su aversión y su desdén." [15]

Ahora bien, ¿conocía Darío el artículo de Lemaitre sobre Ohnet? Por su propio testimonio, en el ensayo sobre "A. de Gilbert", sabemos que, durante su estadía en Chile, el poeta se mantenía al tanto de las últimas novedades de la literatura universal, especialmente la francesa, las cuales leía en la biblioteca de su íntimo amigo y compañero, Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente de la República, en el Palacio de la Moneda en Santiago, y que había allí también periódicos y revistas francesas, entre las cuales nombra en particular *La Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*. [16] Es cierto que no menciona la *Revue Bleue*, pero ¿es esto una indicación exacta de que no figuraba también entre las otras, o que sólo las revistas mencionadas eran las que Balmaceda recibía?

Por otra parte, un estudio de los trabajos que Darío publicó en Chile nos lleva a la conclusión de que la obra de Lemaître no le era desconocida, y que respetaba y valoraba el juicio del crítico francés. Así por ejemplo, en un artículo titulado "Apuntaciones y párrafos", publicado también en *La Epoca* el 3 de octubre de 1886, sobre la novela de Henry Mürger, *La vida bohemia*, que había sido convertida en obra dramática por Théodore Barrière, de-

clara Rubén: "En la *reprise* de dicha obra, Jules Lemaître escribió un juicio crítico de ella, en que si es verdad que la alaba, llega a asegurar que en ciertas escenas Mimí es insoportable. ¡Lemaître es hombre muy severo!" [17]

El artículo de Lemaître sobre Mürger a que Darío alude lleva la fecha del 24 de mayo de 1886. Se publicó en alguna revista francesa, y luego fué coleccionado en la primera serie de *Impressions de Théatre* [18] del mismo autor. No hemos encontrado aún la revista francesa en que el artículo se publicó originalmente, pero una cuidadosa revisión de las que tenemos a mano nos ha probado que no fué en ninguna de las revistas hasta ahora mencionadas. Este hecho, además de mostrar el íntimo contacto intelectual que existía entre Chile y París en aquel tiempo (hay un intervalo de sólo unos tres meses entre las dos publicaciones — fines de junio a principios de octubre), viene a corroborar nuestra creencia de que seguramente había otras publicaciones francesas en casa de Pedro Balmaceda además de las citadas por Darío, o que dichas revistas se recibían en alguna otra parte en Santiago donde Darío las leía.

Naturalmente, todo lo antedicho no elimina la posibilidad de que Rubén leyera las novelas de Ohnet en el original. Esta hipótesis, sin embargo, no nos parece sostenible a juzgar por lo que dice el mismo Darío respecto a los autores que le interesaban y a quienes leía en sus días en Chile. En la *Historia de mis libros*, hablando de *Azul*, con referencia a sus fuentes e influencias, el poeta confiesa:

> "El origen de la novedad fué mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso... Fué Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier..., Flaubert..., Paul de Saint Victor, que me aportarían una inédita y deslumbrante concepción del estilo." [19]

Habría que añadir, desde luego, numerosos autores franceses además de los indicados que ejercieron su influencia sobre el poeta, y que él menciona en la obra citada. Pero, nótese que Darío confiesa que su "francés era todavía precario", y aunque sabemos que el poeta exagera al respecto, como anota Mapes, [20] el nombre de

Ohnet no aparece por ninguna parte. Es más, no creemos que un autor que leía a Flaubert, Gautier, Mendès, Daudet, y los poetas del Parnaso con intenso placer y el fervor del recién iniciado, perdiera su tiempo leyendo las obras de un autor tan mediocre y de gusto tan opuesto al suyo como Ohnet.

La evidencia presentada nos trae, por lo tanto, a la conclusión de que Jules Lemaître fué una de las fuentes —bien que sea sólo de orden secundario— de *Azul* y de "El rey burgués" en especial. Esto confirma también lo expuesto por Marasso en la introducción a su libro citado sobre la creación poética de Darío, [21] y la indicación del distinguido crítico argentino en ella, de que sólo una esmerada revisión de diarios franceses: *Le Temps, Le Figaro,* de 1887 a 1905, de las revistas del simbolismo, de las grandes revistas francesas —entre las cuales menciona en primer término la *Revue Bleue*— pueden darnos una visión del horizonte intelectual de Rubén Darío.

RODOLFO O. FLORIPE,
University of Minnesota.

NOTAS

1 Darío, Rubén, *Obras escogidas de Rubén Darío, publicadas en Chile.* (Edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes.) Tomo I. Santiago: Universidad de Chile, 1939, p. 223.

2 *Ibid.*, p. 226.

3 Darío, Rubén, *Historia de mis libros, Obras completas.* vol, XVII. Madrid: Ed. Mundo Latino, 1919, p. 174.

4 Por ejemplo: *Serge Panine* (1881); *Le Maître de Forges* (1882); *La Comtesse Sarah* (1883); *Lise Fleuron* (1884); *La Grande Marnière* (1885); *Les Dames de Croix-Mort* (1886); *Le Docteur Rameau* (1889), etc., algunas de las cuales pasaron también al teatro (*Le Maître de Forges, Serge Panine*) y obtuvieron un éxito ruidoso en las tablas.

5 Buenos Aires: Biblioteca Nueva, s. a., p. 342. M. Homais es el boticario burgués y pedestre de *Mme. Bovary,* la famosa novela de Flaubert.

6 France, Anatole, "Hors de la littérature", en *La Vie Littéraire,* (deuxième série), *Oeuvres Complètes,* tome VI. Paris: Calmann-Levy, 1926, pp. 384-391.

7 *Ibid.*, pp. 386 ss.

8 *Loc. cit.* Las traducciones son mías.

9 *Ibid.*, p. 390.

10 *Ibid.*, p. 666.

11 Silva Castro, Raúl, *Obras desconocidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Santiago: Prensas de la Univ. de Chile, 1934, p. XCVI.

12 Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, (14me. ed.) Paris: Librairie Hachtte, 1920, p. 1116.

13 Lemaître, Jules, "M. Georges Ohnet", *Revue Politique et Littéraire, (Revue Bleue)*, tome IX, 22 me. Année, N° 26, (junio 27, 1885), 803-807. Véase también *Les Contemporains*, vol. I. (Prémiere Série, 1884-1885), Paris: Bovin & Cie., s. a., pp. 337-355, de donde citamos.

14 *Les Contemporains*, I, p. 340. La traducción y los subrayados son míos. "Mais le triomphe de M. Ohnet s'explique entièrement par l'espèce de son mérite. Son oeuvre est merveilleusement adaptée aux goûts, à l'éducation, a l'ésprit de son public. Il n'y a rien chez lui qui dépasse ses lecteurs, qui les choque ou qui leur échappe. Ses romans sont à leur mesure exacte; M. Ohnet leur présente leur propre idéal. La coupe banale qu'il tend a leur lèvres, ils peuvent la boire, la humeur jusqu'à la dernière goutte. M. Ohnet a été créé "par un décret nominatif", dirait M. Renan, pour les illettrés qui aspirent à la littérature. S'il n'est pas un grand écrivain, ni même un bon écrivain, ni même un écrivain passable, il est à coup sûr un habile homme. Le rêve poncif qui fleurit dans un coin secret des cervelles bourgeoises (il va sans dire que je parle ici non d'une classe sociale, mais d'une classe d'esprits), personne ne l'a jamais traduit avec plus de sûreté, de maîtrise, ni de tranquille audace."

15 *Ibid.*, p. 345. "C'est l'idéal du héros bourgeois, c'est-à-dire l'ancien héros romantique pourvu de diplômes, muni de mathématiques et de chimie et ne rêvant plus tout haut: un paladin ingénieur, un Amadis des pont et chaussées, l'archange de la démocratie laborieuse. D'innombrables petites bourgeoises, à Paris comme en province, l'ont vu passer dans leurs songes, et peut-être l'aiment-elles d'autant plus que c'est presque toujours aux grandes dames que le gaillard en veut."

16 Darío, Rubén, *Obras de juventud*. (Edición ordenada por, y con un ensayo de Armando Donoso.) Santiago: Editorial Nascimento, 1927, p. 352.

17 Silva Castro, *op. cit.*, p. 65.

18 "Henry Mürger", *Impressions de Théatre* (première série). Paris: Lecene, Oudin & Cie., 1890, pp. 163-169. Véase p. 167 en especial.

19 Darío, *Historia . . ., Obras completas,* vol. XVII, *op. cit.*, p. 170.

20 Mapes, E. K., *L'Influence Française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* Paris: Librairie Honoré, 1925, pp. 19 ss.

21 Marasso, *op. cit.*, pp. 19 ss.

Indulgencia para todos, en Austria y Alemania

Cuando Manuel Eduardo de Gorostiza huyó a Inglaterra en 1823, después de haber sido proscrito por Fernando VII, ya había realizado muchas de las obras originales que le dieron lugar prominente en la historia de la literatura española e hispanoamericana. Sus traducciones posteriores, de obras dramáticas francesas y alemanas, hechas en México, no son muy conocidas, y el hecho de que algunas de sus comedias originales fueron traducidas y representadas en otros países, además de España y México, no se ha mencionado hasta ahora. El éxito de una sola obra, *Indulgencia para todos*, bastaría para dar idea del amplio círculo en que su labor fué conocida y estimada.

Por diversos caminos pudo haber llegado a Viena su obra. Estrenada en 1816 en el teatro del Príncipe, de Madrid, con gran éxito, fué representada varias veces durante las décadas subsecuentes, en España y en México. Fué traducida al francés y publicada en esa lengua en 1822; reimpresa en español, en París, el mismo año y en Bruselas en 1825, y además se hicieron de ella otras muchas ediciones españolas. Su inclusión, con un breve esbozo biográfico de su autor, en el *Tesoro del Teatro Español* (París, 1838, v, 595-628), de Ochoa, la hizo aún más ampliamente conocida.[1]

No cabe la menor duda, sin embargo, acerca de cómo Heinrich Laube, novelista, autor y director del teatro Hofburg, en Viena (1848-1867), llegó a conocerla, pues él mismo ha dejado algunas notas sobre el incidente:

> Cierto día el actor Lussberger, durante un paseo por Viena, me dijo que Otto Prechtler le había hablado de una obra española y había mostrado una traducción de ella: [3]
>
> —¿Le interesó a usted?
>
> —Sí. No precisamente la obra misma, sino el problema que allí se presenta.
>
> Hallé lo mismo, después de haber oído la historia, y más tarde leí la traducción. El tema, o como dice Lussberger, el asunto, era estimulante: un joven, que permitió que sus virtudes hicieran de él un pedante, se ve colocado en una embarazosa situación y no puede ponerse a la altura de su pedante dogmatismo. Finalmente debe exclamar: "Indulgencia para todos". Este es también el título de esa obra española. Gorostiza es el autor. [4]

Por entonces, Laube no sabía nada de Gorostiza; creyó que era joven y que su obra era nueva. Más tarde supo que el autor era un anciano, que había nacido en América y había envejecido en el servicio diplomático. Prestó a la obra mayor atención que la acostumbrada, antes de concluir que el elemento moral estaba en ella demasiado acentuado y el tono, en general, era demasiado sombrío, para que la aceptara el teatro alemán.

Sin dejarse convencer por este dictamen de Laube, Prechtler siguió trabajando en una traducción para la escena, en prosa alemana. Por último, la despojó de su ambiente español. La obra se había apoderado extrañamente de su imaginación; pero no solamente de la suya, porque Lussberger informa brevemente de la existencia de otra traducción alemana que él declaró más tarde poco satisfactoria. [5]

Laube rechazó la versión de Prechtler basándose principalmente en que a dicha obra española le faltaba el encanto del verso original, para hacer resaltar toda su belleza. El traductor le recuerda que durante algunos años le había pedido obras en prosa. El director accede sonriente; pero insta al dramaturgo a que trate de hacerla, en este caso, en verso, y sugiere la *Donna Diana* de Schreyvogel, como posible modelo. Laube tuvo que admitir reflexivamente que tal trabajo tomaba tiempo y requería un tipo de habilidad creadora más elevado aún que el suyo.

Algún tiempo después volvían a tratar el asunto; pero Prechtler no se mostró aún inclinado a hacer la traducción en verso. Durante la conversación, Laube comenzó a preguntarse a sí mismo por qué

esa obra española no producía efecto alguno, en prosa alemana. No es una tragedia, tampoco una comedia, piensa; entonces pasa por su mente una idea: "¿Por qué no una comedia?" Al instante contempla todo el drama desde nuevo punto de vista. Los dos principales actores del teatro del Burg surgieron ante él: Joseph Wagner, trágico y Karl Fichtner, comediante. Prechtler había escrito su versión pensando en Wagner; esto, reflexionó Laube, era un error; ya que a él le gustaría tratar el tema muy seria y dogmáticamente. Si la obra tenía que refundirse, el papel principal debía ser el de Fichtner. Pero antes de que llegara a ser una verdadera comedia, debería corregirla, cambiándole el ambiente español. Y añadió Prechtler: "se deberá hacer otra obra, en la cual sólo se refleje la idea básica de Gorostiza." "Está bien", contestó Laube, y el tema fué abandonado.

Como obra teatral, sin embargo, empezó a tomar forma en la mente de Laube, y la siguiente vez que vió a Prechtler le expuso la dirección que debía tomar tanto la exposición como la motivación, y le anunció que ya estaba preparado para escribir el primer acto. La proposición fué del agrado de Prechtler, y de común acuerdo, decidieron escribir la comedia juntos. Laube escribiría el primer acto; Prechtler, después de varias discusiones, escribiría el segundo. Por desgracia, este arreglo se hizo al empezar las vacaciones de verano, precisamente antes de que ellos salieran de Viena; y durante esos meses, sin que pudieran tener ninguna entrevista, Prechtler escribió no solamente el segundo, sino también el tercero y el cuarto actos. El resultado de la colaboración fué que en todo lo hecho estaban completamente en desacuerdo. Laube había tenido la esperanza de evitar esto, revisando y recomponiendo acto por acto; entonces Prechtler, incapaz de seguir las sugestiones propuestas y aún bajo la influencia de su propio borrador inicial, únicamente había rozado superficialmente el tono más ligero de su nuevo primer acto. Aunque decepcionados, los dos comprendieron el fracaso de su tentativa de colaboración, y abandonaron la empresa.

Más tarde, después de que la versión de Prechtler se había borrado de su mente, Laube pensó en continuar su primer acto y trató de encontrar alguna manera de concluirlo de un modo diferente. Desde el principio ponían reparos a la trama de la obra. Pensó que si se podía eliminar aquello, sería posible hallar una

nueva solución. Una comedia, reflexionó, debe desarrollarse naturalmente, basándose en detalles de la vida diaria; si se encontraran esos detalles, los personajes por sí solos resolverían el enredo. Se le ocurrió que si el duelo ficticio tuviera algo de natural, pero con consecuencias inesperadas, esto podría distraer a los personajes de su propia intriga y el elemento cómico resaltaría a expensas de la didáctica. Pudiera infundírsele mayor realismo, y resultaría una obra probablemente más corta y por completo diferente. Tan pronto como lo pensó, lo llevó a cabo. Partiendo del duelo ficticio, Laube, sin consultar a Prechtler, escribió la obra hasta el final. El resultado fué una obra más corta, diferente y sin nada de ambiente español.

Un poco avergonzado —porque a su primer acto había añadido el segundo y el tercero— envió el manuscrito a Prechtler, para que lo comentara.

El co-autor, que no había escrito ni una línea de esta versión, contestó simplemente que le había gustado la obra. En cuanto a la parte que le correspondía, pidió la mitad de los derechos de teatro, y cedió a Laube lo que produjera la obra impresa. Al efecto, con fecha 18 de enero de 1858, firmaron los dos, de común acuerdo, un convenio e inmediatamente después ambos se ocuparon en seleccionar el reparto y en otros detalles relativos a la representación.

Los cambios que hizo Laube en la obra, revelan no sólo su pericia como dramaturgo, sino especialmente su habilidad para descubrir y remediar los errores de estructura. La escena se traslada, de un pueblecito de Navarra, a las propiedades de Eisenstein, en las cercanías de Rüdesheim, a orillas del Rhin, y el ambiente es netamente alemán.

Todos los personajes tienen nombres alemanes.[6] En el original español se sugiere un cambio de nombre: el de Catón, en vez de Severo.[7] La criada, que aparece frecuentemente en las obras españolas, y que en *Indulgencia* está considerada como de la familia —no solamente por su ama o señora, sino también por todos los miembros de la misma familia, y aun por el huésped—, se halla reemplazada por Bertha, la prometida de Siegfried, la cual ya aparece en la versión de Gorostiza, pero frecuentemente citada como Flora. La prometida, es decir, doña Tomasa, es más letrada y menos religiosa, más amante del deporte y más independiente. Se añaden otros dignos sirvientes y dos oficiosos representantes de la ley. Los

cinco actos del original español (182 páginas, en la edición de Madrid de 1818), de cuatro a ocho escenas, se reducen a tres actos, de seis escenas cada uno (128 páginas, en la edición de Leipzig, 1875). En dos de estos actos, los acontecimientos de la obra original a través del duelo, se hallan tratados ampliamente.

En su tercer acto, Laube presenta las consecuencias judiciales del duelo, no como parte de la intriga proyectada,[8] sino como un gran contratiempo para la familia de Eisenstein, así como para Catón, quien debido a eso precisamente renuncia a los principios de que había hecho alarde. Los largos discursos del original quedan también eliminados o abreviados, excepto el de Catón (acto II, escena IV) después de su brindis; éste subsiste como uno de los puntos culminantes de la obra.

Con mucha lentitud llegó la versión alemana a la forma en la cual se presentó finalmente. Fichtner fué el verdadero creador de Catón, y Laube le confió la mayor parte de los detalles.

Después de algunos meses de ensayo, criticando minuciosamente cada detalle, se presentó al fin al público la obra, con el título de *Cato von Eisen*. A pesar de las modificaciones hechas, en los programas figuró en nombre de Gorostiza, como autor de la obra.

Con objeto de dar a los críticos, al efectuarse la presentación, algún medio para que pudieran juzgar la obra en relación con el original, Laube pidió a Friedrich Halm que consiguiera una buena traducción en verso, al alemán, de *Indulgencia para todos*. Cumplió esta misión concienzudamente Hedwig Wolf, hija del famoso profesor de español Ferdinand Wolf, y su excelente versión fué puesta en manos de la crítica de Viena. Si su *Cato von Eisen* era un arreglo, adaptación o imitación de la obra de Gorostiza, o una producción original, Laube confesó que no podía determinarlo; dejó tal decisión a los críticos y a la posteridad.

La obra se adueñó inmediatamente de la imaginación del auditorio del Burg, y fué una de las más lucidas y estimadas en la temporada del año de 1858, en la cual se representó dieciocho veces. Su éxito se atribuye generalmente a la personalidad y arte histriónico de Fichtner.

La escena en que aparece borracho le valió frecuentes, calurosos aplausos; en las escenas de amor descubrió sus profundos sentimientos, y en el último acto, la forma en que el obstinado pedante,

en conflicto con su corazón, realmente bondadoso, renuncia resueltamente a sus principios con firmeza defendidos hasta entonces y proporciona la conclusión de una comedia auténtica. Durante los últimos años, fué sin duda la mayor realización de Fichtner; pero fué también, como lo prueban los años subsecuentes, una de las obras maestras que produjo Laube.

La compañía era excelente, en todos sus aspectos, y fueron invariablemente admirables las representaciones de la obra. Después del primer año, *Catón* se repitió dos veces anualmente, durante los ocho años siguientes, y cada representación alcanzó la mayor calidad, gracias a nuevos y cuidadosos ensayos, por lo que la obra siguió siendo de las predilectas del exigente público del Burg.

Mientras tanto, las representaciones de *Cato von Eisen* no se limitaron a Viena. En Alemania misma el protagonista, Catón, fué interpretado admirablemente, aunque el elevado nivel de la representación vienesa no se alcanzó en parte alguna. En Berlín, fué un excelente Catón el actor Liedtke; y en Dresde, Emil Devrient; realmente, este celebrado actor cosechó tan abundantes y sostenidos aplausos, en tal papel, que lo escogió para interpretarlo en sus recorridos, como artista huésped; de este modo, la obra llegó a conocerse en muchos teatros, a los cuales de otra manera no habría llegado.

Al retirarse Fichtner, no por ello se olvidó la obra en Viena, como muchos creyeron que sucedería. Adolf Sonnenthal representó el mismo papel en el teatro del Burg, con igual aplauso. En el teatro de la Ciudad, del cual Laube llegó a ser director en 1872, con éxito un poco menor, el comediante Tewele revivió a Catón, aunque a su actuación le faltaba el perfecto sentido artístico de Fichtner. En este papel, tanto la insistencia en su ideal como su enamoramiento fueron más débiles, y por esta razón, la burla de que finalmente era víctima Catón resultaba menos dura. La representación, en conjunto, no fué, según Laube, inferior a las representaciones precedentes del teatro del Burg. En verdad, la obra fué una de las muy contadas a cuya popularidad se debió la salvación del teatro de la Ciudad, durante muchos años, antes de que se cerrara.

Diecisiete años después de la representación inicial de *Catón* en un escenario vienés, el texto alemán se imprimió; y tal publicación fué debida al prolongado éxito de la obra en el teatro de la Ciudad.

En 1867, cuando por primera vez pensó en incluir a *Catón* entre sus obras dramáticas, Laube escribió un prólogo, en el cual nos cuenta la historia del origen de la obra, como aquí se detalla; a esto añadió, en diciembre de 1874, una postdata en la cual continuó su historia hasta esa fecha. Durante el siguiente año, *Cato von Eisen* y la traducción hecha por Hedwig Wolf, de *Indulgencia para todos*, con el título equivalente, *Nachsicht für Alle*, se publicaron, con el prólogo de Laube, como puede verse en el último volumen (XIII) de su *Dramatische Werke* (Leipzig, 1845-1875). En la segunda edición de las obras de Laube, tanto *Catón* como la traducción de Hedwig Wolf de *Indulgencia para todos*, aparecieron en el volumen XII, en 1907.

Así fué como durante más de medio siglo la obra de Gorostiza vivió y ganó laureles, en tierras alemanas, mientras en el Nuevo Mundo estaba casi olvidada.

J. R. SPELL,
University of Texas.

NOTAS

1 Adolf Shack, en su *Geschinchte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. (Berlín, 1845-1846, 3 vols.), trata de Gorostiza como dramaturgo, pero sin referirse especialmente a esta obra.

2 Un dramaturgo que dió al teatro local trabajos originales y adaptaciones y traducciones de obras extranjeras.

3 Esta puede haber sido la traducción francesa de Marie Aycard (París, 1822), incluída en el volumen LII del *Répertoire des Théatres Etrangeres, Théatre espagnol*, tomo 12, colección de obras extranjeras publicada por Brissot-Thivars.

4 Laube, H., *Dramatische Werke*. (Leipzig, Weber, 1875), XIII, (v). El asunto de esta obra consiste en demostrar, mediante un joven casi modelo, que la indulgencia para los errores de otros es también una virtud. Esto se logra durante su primera visita a la casa de su prometida, por medio de una maquinación planeada por la familia de la novia. En menos de un día esta imgen de perfección se enamora de la supuesta prometida de su futuro cuñado, se bate en duelo, pierde dinero que no le pertenece, permite que su amigo sea arrestado sin protestar siquiera, y pretende ocultar estas faltas para conservar su reputación, hasta allí, sin mancha. Al darse cuenta de que su reputación está

arruinada, se ve forzado a admitir, tristemente, que es una virtud soportar la debilidad humana.

5 Laube, H., *Das Burgtheater*. (Leipzig, 1891), 301.

6

ALEMAN	*ESPAÑOL*
Siegfried von Eisenstein.	Don Fermín de Peralta, padre de doña Tomasa.
Siegelinde von Eisenstein, su hija.	Colasa, doncella de doña Tomasa.
Bertha von Eltvill, su sobrina.	Don Carlos, hijo de don Fermín.
Siegmund von Eisenstein, su hijo.	Don Severo de Mendoza.
Cato von Eisen.	Don Pedro Arismendi, alcalde mayor.
Juez von Semmel.	
Kreuzer, Comisario de Policía.	Gaspar, mayordomo de Mendoza.
Kaspar, criado de von Eisen.	
Rocha, Jacob } sirvientes de Eisenstein.	
Andreas, guardián.	
Hippolyt, cochero.	
Weber, gendarme.	

7 Quien trata
de encontrar en cada hombre
un Catón, mucho se engaña
a sí mismo, y mil pesares
para los demás prepara.

8 Esta debilidad ha sido señalada por muchos críticos españoles. Alberto Lista, en su revista de la obra (*El Censor*, Madrid, 1822, 410-417) señala, entre sus defectos, la debilidad de que la doncella sea la que informe a Severo de que se conocen sus faltas y lo inste para que francamente las confiese. J. J. Mora, en una reseña del *Teatro escogido* de Gorostiza (Bruselas, 1825), en el *Correo literario y político de Londres*, (Londres, 1826, 210-214), comenta: "El desenlace de esta pieza ha sufrido críticas muy severas y si mal no me acuerdo fué lo que menos gustó generalmente cuando salió por primera vez al público. En efecto, el autor no ha seguido la práctica general de imaginar un incidente imprevisto que descubre la trama, y que, en las comedias de carácter, ocasiona la conversión del protagonista." P(edro) de M(endivil), en su revista del mismo trabajo (*Repertorio Americano*. Londres, 1829), III, 78-93, describe la obra como "interesante, divertida, i si buena para leida, mejor aun para representada, a pesar de algunos descuidos en la disposición de la trama, i en su conducción i desenlaze."

El indígena y la tierra, en cuatro novelas recientes de Colombia

Se cree generalmente que el cinco por ciento de indígenas en la población de Colombia, poco más o menos, no son suficientemente numerosos para servir de base a la literatura. Sin embargo, se ha escrito mucho sobre ellos, en todos los géneros literarios en ese país, desde los primeros años de la República hasta el período actual.

En Bolivia, Perú, Ecuador y otros países donde los indígenas forman una parte considerable de la población, existe el problema de la tierra. Se encuentra ese problema también en Colombia. No es aquí tan extenso, ni comprende tantas personas, pero existe y es de importancia. El sufrimiento, la angustia de alma y de cuerpo y la desesperación de seres humanos, tienen importancia dondequiera que se encuentren.

Exceptuando las tribus nómadas de la selva, la tierra es para los indígenas la fuente y el sostén de la vida, la compañera fiel que devuelve con sus frutos la labor paciente y cariñosa de los humildes que la labran. Sin tierra, están perdidos porque dejan de ser independientes. Al perder la tierra, tienen que trabajar para otros, alejarse del suelo nativo, en busca de otra tierra que sirva, o engrosar las masas anónimas de pueblo o ciudad; y tienen que someterse al mandato de otros. Por eso, la tierra, la parcela de tierra que labran, por pequeña que sea, es de sumo valor y de suma importancia. De ahí, su apego a la tierra; su aniquilamiento espiritual, cuando la pierden. La tierra es para ellos la vida y la independencia.

Así lo han sentido cuatro novelistas colombianos, en obras publicadas durante los últimos diez años. En sus novelas han presentado cuatro aspectos del problema del indígena y la tierra. Sin em-

bargo, en ellas falta el aspecto que Ciro Alegría trató tan bien en *El mundo es ancho y ajeno*, que narra la lucha de una comunidad indígena del Perú contra el blanco que quiere adueñarse de sus tierras. Tal novela podría escribirse también en Colombia porque existen los documentos en que basarla.

Vamos a considerar ahora las cuatro novelas colombianas, ordenadas de acuerdo con su fecha de publicación. Se comentarán dejando aparte casi todo lo que no se refiera al problema de la tierra.

José Tombé (1942),[1] de Diego Castrillón Arboleda, es la historia de una comunidad de indígenas, no muy lejos de Popayán, en el oeste del país. La novela cuenta cómo fueron expulsados legalmente de tierras que labraban hacía generaciones, y la venganza fracasada que tomaron contra sus opresores.

Pedro Calapsú no puede pagar a don Hilario, terrateniente, el dinero que le debe, y para no perder su rancho tiene que consentir en casar a su hija Chola con don Hilario. Ella es novia de Claudio Tombé. Conocida la decisión de Pedro, los jóvenes deciden escapar-se a vivir en el páramo; pero Claudio muere de un machetazo, en lucha con Hilario. Chola y Pedro desaparecen. Casi veinte años después, José Tombé, hijo de Claudio y Chola, comienza a organizar a los indígenas ya numerosos que han venido a vivir al páramo. Bajan en bandas al valle fértil, donde destruyen cosechas y dependencias de los blancos ricos. Después que uno del grupo delata a la comunidad, antes desconocida para las autoridades, éstas mandan tropas contra ellos. José logra unas victorias iniciales; pero la fortuna se vuelve contraria y sufre derrota tras derrota. En una correría final, contra el pueblo mismo, los indígenas resultan dispersados, muertos o presos. José, que ha subido al campanario tras Hilario para matarlo, se da cuenta de la inutilidad de la resistencia y se precipita sobre las piedras.

Tal es la sencilla trama de esta novela folklórica. Acertó Antonio García al escribir, "... Castrillón ha elaborado su novela con las indagaciones hechas en la colonización de Moscopán. La forma literaria, lejos de haber sido un recurso para evadir el análisis, se ha convertido en el modo de hacer más universal y humana la observación científica."[2] El autor hace sentir al lector la tremenda tragedia de estos indígenas que tienen que someterse a la voluntad, avara de riqueza y poder y exenta de piedad, de los ricos. El dile-

ma de Pedro Calapsú servirá para mostrar hasta qué punto llegan las cosas. ¿Casar a la Chola con don Hilario o verse expulsado de su rancho?

> ¿Por doce pesos que le debía lo iba a dejar en la miseria...? Le quiso suplicar que lo esperara hasta la cosecha, mas Hilario no le contestó y se alejó silbando por la falda como era su costumbre...
>
> Así se deshizo de todos los arrendatarios que tenía en sus tierras. —Es pa hacer potrero...— decía en el pueblo.
>
> En tres años que pasaron desde que las compró, había arrojado a casi todos los familiares indios que vivían allí. Primero los obligó a pagar por una miseria de arriendo tres días de trabajo a la semana; después, con muy buenas maneras, los llevaba a la tienda que tenía en el pueblo, situada en la esquina de la plaza, brindábales aguardiente y chicha, les ofrecía sus artículos y víveres al fiado, y cuando llegaba la cosecha, los urgía por la paga para tener el pretexto de expulsarlos y quedarse con las sementeras pagándose el doble de la deuda.[3]

Obrando así, dentro de la ley, don Hilario se enriquecía con la miseria y la desesperación de los indígenas indefensos. Expulsados éstos, desaparecían de la vecindad, yéndose al páramo de Moscopán donde construían casas y limpiaban y sembraban campos para establecer una colonización comunal a la manera indígena tradicional. Allí podréan vivir independientes y, aunque con escasez, con dignidad.

Para muchos lectores, las páginas sobre la vida comunal serán lo más interesante de la novela. El autor logra interpretar el espíritu de comunidad en las tareas, fiestas y dolores, de que participan todos. Son una prueba de que el autor está convencido de lo bueno del carácter indígena. A pesar de las riñas y borracheras, la vida de la colonización es casi idílica. Unidos los de Moscopán por sus labores, gozos y sufrimientos comunes, nace entre ellos un espíritu de solidaridad que los une a todos. Por eso José Tombé, alimentado por su madre con odio a los blancos ricos, puede reunirlos en banda. José les dice que deben posesionarse otra vez de las tierras que antes eran suyas. Les infunde odio, rebeldía y el deseo de venganza, hasta que le siguen al valle en las depredaciones. Con la mente cargada de injusticias sufridas a manos de los blancos y con el corazón lleno del deseo de vengarse del trato despiadado de los ricos,

los indígenas avanzan resueltos, aunque ya antes de comenzar no estaban en posibilidad de salir con éxito.

Precisamente en eso estriba la tragedia de la novela. Ya antes de comenzar sus actos de rebeldía, no existía para ellos la posibilidad de éxito. Claro está que nunca se puede rectificar un mal con otro. Así es y así debe y ha de ser. Las autoridades tenían que poner fin a los actos ilegales de los indígenas; pero no había para éstos manera de obtener justicia. Los blancos ricos obraban sin justicia, pero dentro de la ley y apoyados por la ley; y los que sufrían tenían que callar y resignarse. Y si no, ¡la muerte! Llegaron por fin a preferir la muerte.

A juzgar por el estilo, en muchas partes parece que Castrillón Arboleda estaba influído por escritores indigenistas ecuatorianos. Al leer *José Tombé* el lector se fija primero en el diálogo, en dialecto muy indio. La novela hace pensar en *Huasipungo*, de Jorge Icaza, por su amargura y su grito apasionado de violenta protesta. Pero *José Tombé* no consiste sólo en diatribas contra blancos ricos y sus secuaces. Está suavizada con toques idílicos de la vida comunal de los indígenas, con escenas de costumbrismo escritas con comprensión y con aprecio de la sencillez de su manera de vivir. Para el lector, *José Tombé* es más amena y menos angustiadora que *Huasipungo*. Sin los excesos tan característicos de los indigenistas ecuatorianos, Castrillón presenta muy sólidamente la tragedia de los indígenas que pierden la tierra por la injusticia legal de los que obran dentro de la ley.

Cada voz lleva su angustia (1944),[4] de Jaime Ibáñez, trata de una agrupación de ranchos indígenas, a media hora de paseo en automóvil, al norte de Bogotá. Contrasta marcadamente con la novela anterior. Mientras *José Tombé* está escrita en un tono directo, duro y vigoroso, *Cada voz lleva su angustia* rechaza la tentación de reflejar el habla de los campesinos. El autor dice: "Se observará en los diálogos el uso de palabras comunes desprovistas de la desfiguración con que hablan nuestros campesinos. Hubiera podido hacerlo en otra forma deteniéndome estérilmente en lo superficial. Pero he preferido hacerlo así como reacción a la literatura vernácula que funda todo su poder en los dialectos y modismos del pueblo."[5] Tenemos aquí, pues, una obra de intención conscientemente artística y de plan bien madurado.

También contrasta marcadamente con la novela anterior, la manera cómo los indígenas pierden la tierra. En *José Tombé* la pérdida es una expulsión legal efectuada por los terratenientes. En *Cada voz*, la pérdida ocurre al ponerse estéril la tierra. Ante la pérdida de la tierra, resultado de fuerzas combatibles, José Tombé y sus hombres se insurreccionan. Pero en *Cada voz* las fuerzas son incombatibles y los indígenas no pueden aliviar la angustia de espíritu que tienen. Tienen que sufrir, callar y soportar lo que urda la suerte. Del sufrimiento y del silencio forzado, surgen reacciones psicológicas muy variadas, según el individuo. El desarrollo de estas reacciones forma la sustancia de la novela.

Isidro, hijo de madre indígena y padre blanco desconocido, se queda en el rancho en que nació. Pero ve claro las cosas y aconseja a Jacob, su hermano menor, y a María, prima de ellos, que se vayan del rancho, cultivado por Jacob. Débil por falta de alimentos en su parcela estéril, aunque ayudado por Jacob y el vecino Ferro, Isidro no puede sanar de una úlcera en la pierna que a la larga es la causa principal de su muerte.

Jacob, joven de veintidós años, tiene un amor entrañable a la tierra. Luchan en él ese amor a la tierra y la insistencia de María en que se quede, contra el consejo de Isidro y el amor a Teresa, que piensa partir con su hermano, para tierras donde "dizque" hay tierra buena y aprovechable. Al fin Cob se va dejando a María en casa de Ferro.

Ferro, el vecino generoso, cariñoso y paciente, ayuda a todos. Le amarga la vida un hijo, Nicolás, que tuvo de una esposa blanca, en la capital. El muchacho sale a la madre y no puede soportar la vida del campo. Lleno de odio a Isidro, cuando éste defiende a María contra un ataque del chico, Nicolás pone fuego a la choza en que Isidro está dormido. Luego, en la oscuridad de la noche, huyendo con miedo por la muerte del viejo, el muchacho cae en una barranca y muere desnucado. Ferro sigue ayudando a todos los amigos. Ha jurado morir, echándose sobre un rastrillo cuando su tierra se ponga estéril, porque no quiere vivir dependiendo de otros. Al final, cuando ocurre lo inevitable y la tierra de Ferro ya no sirve para nada, María está a su lado.

María, la joven dulce, callada y sufrida, resiste con resolución a la necesidad de irse de su rancho. Persuade a Jacob de que el

joven se quede un poco más. Ella sufre al ver que Cob no la quiere y que puede dejarla por Teresa. Sin embargo, sigue prodigando a Cob todas las atenciones de que su amor de virgen es capaz, y muestra casi la misma solicitud para Isidro, Ferro y hasta Nicolás. Cuando no quedan más que ella y Ferro, ella se busca también un rastrillo y espera con él la muerte de la tierra, la cual no tarda mucho en llegar. El autor nos deja suponer que los rastrillos son eficaces.

Así desaparece por completo esta agrupación de indígenas. Algunos mueren de vejez; Isidro muere indirectamente por su debilidad física causada por la insuficiencia de alimentos; otros se van a las fincas de la sabana de Bogotá, donde se ganan la vida trabajando en tierras ajenas; y otros llegan a la ciudad, donde se integran a las masas anónimas de pobres. Y los demás, muy pocos, no pudiendo dejar por completo la tierra, se marchan hacia regiones desconocidas, en busca de tierra nueva de la que han oído decir que pueden posesionarse.

El libro entero está lleno de hondas y sentidas interpretaciones del espíritu del alma de los indígenas. El autor siente las ideas y emociones de ellos, con una ternura y penetración sorprendentes, y las transcribe a la página con comprensión. Es posible que de cuando en cuando refleje verdades universales y no las estrictamente indígenas.

El apego a la tierra, el lazo invisible que liga a los indígenas al suelo nativo, se expresa en *Cada voz*, por medio del animismo. El autor no usa demasiado este recurso artístico, y logra por eso realzar lo poético de la obra. A continuación viene la escena en que la Tierra habla a Jacob, quien anda con una carga de leña en la espalda, esperando venderla en el pueblo. Arriba está el rancho seco y amarillento, de tierra muerta; abajo se despliega la sabana verde, de vegetación abundante.

Cob suspiró:

> —"Si tuviera esto, —pensó— lo que ahora puedo tapar con la uña de mi dedo pequeño ... la mitad, la mitad de la mitad... de esta tierra. ¡Ah! ¡Cuánto daría yo, cuánto!".
>
> —"*¿Me cambiarías así, Cob?...*" —dijo la tierra desde lo alto de las colinas. Era una voz seca, polvorienta, como la que puede producir un violín después de largo abandono. Una lenta voz, dulcísima, en lo profundo de su mustia agonía.

—*"Cob, Jacob... Por un pequeño pedazo de otra tierra ¡... Tú, mi amado, me cambiarías sin vacilar... Oye Jacob! Todos los siglos sostuve tu sangre. Tú no lo sabes, criatura; miles, miles de años... Qué hubiera sido de ti, de tu raza, si cuando destruyeron tu pueblo otras gentes poderosas, no hubiese tenido tu sangre este miserable regazo mío, estas colinas que hoy quieres abandonar. Cob, criatura, mi pequeño Jacob..."*

Era un viento blando como una caricia.

Cob continuó descendiendo. [6]

Así se manifiesta una forma del apego a la tierra. Cob nunca supo si fué la tierra la que le había hablado o si él mismo intuía y sentía lo de miles y miles de años y lo del regazo que abrigó a sus antepasados. Sólo sabía que era dificilísimo para él dejar el suelo nativo, aunque quedarse era morir lentamente, porque la tierra ya había muerto.

El problema del indígena y la tierra, surge en otra forma en un episodio de *Chambú* (1946), [7] de Guillermo Edmundo Chaves. En los alrededores de Pasto, en el sudoeste del país, hay veintiuna comunidades de indígenas. De ellos dice el autor:

> Su demasiada bondad era pasividad tan sólo; su sumisión no era sino obligada aceptación de vasallaje; su tristeza era el dolor no dicho ante la imposición altanera de los blancos. No es que se los ultrajara de obra o se los vilipendiara, pero sí se los condenaba por cálculo o por costumbre a recibir precios misérrimos por su trabajo. Nada se les había quitado tampoco, ni los despojaba o perseguía; pero se los obligaba a mantenerse en veredas estrechas, a vivir como pupilos de mísera manera, a no tener una mística de amor para la vida. Su concepción del gobierno era de temor. Y quizá de aquella guisa era el sentido de su moral. Había injusticia pues. No la que clama venganza, pero sí la que pide una reforma comprensiva y una orientación más humana. [8]

Luego sigue el episodio que nos interesa.

Un grupo de indígenas jóvenes, capitaneados por Mateo Cuaipe, acuden a Ernesto, blanco al que respetan y en quien confían. Por el número, siempre en aumento, de indígenas en la comunidad, ya no hay tierra suficiente para sostener a todos. Piden ayuda a Ernesto y tratan de conseguir título para más tierra. Este comienza a estudiar títulos, para guiarlos convenientemente. En esto se entera del asunto Antonio, otro blanco. Ve una mina aprovechable en los

jóvenes excitables y resuelve explotarlos. Mediante grandes sumas por su ayuda, les aconseja posesionarse de tierras de dueño conocido. "La tierra es de quien la cultiva y de nadie más." Los jóvenes siguen los consejos de Antonio y entran en tierras privadas. Las autoridades, reconociendo el problema y la buena voluntad de los indígenas, no quieren obrar con demasiada firmeza. Siguen los abusos hasta que el gobierno tiene que proceder con decisión. Los jóvenes asaltan una escolta mandada contra ellos para resguardar las fincas invadidas. Antonio comienza a temer lo que pueda suceder y decide perder al grupo. Les indica que opongan una resistencia total a la autoridad. Asaltan otra vez a los policías, pero Mateo decide retirarse, para que los suyos no sufran bajas. Al huír, Mateo recibe una bala en la pierna. En el hospital no quiere que le amputen la pierna ya gangrenosa. Antes de morir, se lo dice todo a su padre, que luego mata a Antonio en una pelea de hombre contra hombre.

He aquí la tragedia. Una comunidad de indígenas, que forman una parte valiosa de la vida social y económica de la región y que por eso están en aumento, necesita más tierra; pero, como dice el autor, "Su concepción del gobierno era de temor." Y acuden a Ernesto, blanco a quien pueden fiarse, en vez de formular su petición ante las autoridades. Porque no comprendían lo que tenía que suceder a consecuencia de sus incursiones en tierras particulares, cayeron presa de los falsos consejos de Antonio. Se dejaron llevar por un mal camino, y se encontraron desafiando la ley. ¿Hay alguna solución? El autor indica una, "una reforma comprensiva y una orientación más humana" para que el indígena no tema al gobierno y para que éste prevea las necesidades futuras, antes que se efectúen incidentes como el del episodio discutido.

Andágueda (1946 ó 1947),[9] de Jesús Botero Restrepo, es la última de las cuatro novelas. Es el relato de la evolución de un rincón del sudeste del Choco, aquel departamento largo y estrecho, situado entre los Andes y el Pacífico. Esta parte de Colombia fué una de las últimas que perdieron su carácter agreste. La mano "civilizadora" de los blancos obró lentamente allí, cambiando, domando y transformando el mundo de la naturaleza. Donde antes había selva y más selva, con habitantes indígenas y unos cuantos bogas y mineros, regidos por la ley del más fuerte, la ley de la hombría, se

encuentran ahora sólo pedazos de selva, unos cuantos indígenas y muchos blancos, muchos negros y la ley del blanco.

Andágueda es también un relato que trata de Honorio Ruiz, blanco o mestizo fuerte, pero sin mucha educación formal. No le gusta luchar por la vida en la ciudad, donde se pierde el contrincante, emboscándose tras una cara sonriente e hiriendo mortalmente armado con sutilezas legales. Ruiz prefiere el trato franco y abierto con amigo o enemigo; prefiere una vida sencilla aunque dura y peligrosa. Por eso se va a vivir a la selva. Al avanzar la ola de la civilización que amenaza con ahogarlo, sigue "monte adentro y más adentro".

Y finalmente, *Andágueda* es el relato de la "rotación al abismo", de un grupo de indígenas. Para no vivir a solas en la selva, Ruiz busca la agrupación de indígenas de Manuel Querágama. Sin pedirle permiso, les dice que ha venido a vivir con ellos. Se casa a la india con la hija de Manuel, Clara Rosa, a quien ya conoce y ama a su modo. Se integra Ruiz a la vida india, trabajando y holgando, emborrachándose, alegrándose y entristeciéndose con los demás.

Borracho una noche, como en una visión Ruiz comprende que los indígenas de este rincón del país no sirven para nada y que sólo esperan, penando lo menos posible, la llegada de la muerte. Pocos días después, Ruiz trata de hacer comprender al grupo que dentro de algunos años no quedará selva a que retirarse, ante la presión de la civilización que avanza irresistiblemente, pero el plazo que indica, siete u ocho años, es demasiado largo para que comprendan y no le hacen caso. Luego llega un blanco, con palabras engañosas y con dinero para comprar las casas y las tierras limpiadas y sembradas con tanto trabajo. El blanco habla de baldíos e indica que ofrece pagarles unos cuantos pesos, sólo por benevolencia y que si rechazan su oferta, quedarán sin casas, campos ni dinero. Ruiz no puede hacerles comprender que sus tierras ya no son baldías y que pueden quedarse en ellas con toda seguridad; pues los indígenas le tienen miedo a la ley del blanco porque no la comprenden y, por lo tanto, es un misterio y una amenaza para ellos. Deciden vender y retirarse otra vez monte adentro. Como dice Donato Tunay: "—Mejor vendiendo era. Cuando racional mucho queriendo una cosa, verdaderamente llevó sin plata lueguito. —Umjí. Eso bien dicho era — convinieron todos." [10] Y vendieron.

¿Qué fué del grupo? Algunos se quedaron a trabajar para los nuevos dueños. Otros, como Donato Tunay, prefirieron quedarse para esperar la muerte en un recodo de la selva. Los demás se fueron selva adentro, a limpiar, sembrar y construir de nuevo. Y esta vez las treinta familias del grupo de Manuel Querágama se vieron reducidas a cinco.

Cuando nace un hijo de Ruiz, éste se da cuenta de lo que será de su hijo Manuel, criado en el seno de una comunidad indígena. Para evitarle el vástago penas futuras, Ruiz decide volverse rico. Hace recoger oro a los del grupo y da en dominarlos por completo. Pasa algún tiempo en que los campos andan descuidados por el afán al oro. Se descubre un aluvión rico, río abajo, y Ruiz obliga a los indígenas a que abandonen el caserío y se muden de sitio. Ya no tienen tiempo para campos nuevos. Con una parte del oro recogido, compran los víveres; pero llegan las lluvias torrenciales que se llevan chozas, árboles y el rico aluvión: lluvias que continúan semana tras semana, hasta que no le queda al grupo casi nada que comer. Lo malo es que Ruiz los ha abandonado, dejándolos sin voluntad, sin decisión, sin nada. Infieles a la tradición multi-secular de la raza, por haber dejado el cultivo, están perdidos. Ahora sí son una raza "infructuosa, en rotación al abismo." Poco a poco el grupo desaparece desintegrándose lentamente. Juan Bucamá se va acompañado de Clara Rosa y de su hijo Manuel Ruiz. Se va diciendo "Indio haber algo en Pasagra arriba, todavía. Allá vivir tal vez." [12] Y el autor añade luego: "En ese tal vez estaba sintetizada toda la tremenda tragedia india." [13]

Escrita probablemente en 1946, la novela concluye con dos capítulos que presentan la región en 1950. Para entonces, ya está transformada. El blanco está en todas partes, con su civilización. Quedan sólo unos pedazos de selva y en ellos sigue viviendo Honorio Ruiz, fiel a su decisión de hace años, de vivir en la selva y fiarse a su hombría. Se ha hecho una figura legendaria para toda la región; hasta tal punto, que Manuel Ruiz, criado entre blancos sin saber quién es su padre, habla del legendario Honorio, con admiración por lo raro de ese gusto de vivir en los pedazos de selva, vida para Manuel del todo incomprensible.

La pérdida de la tierra, en esta novela, por un proceso largo y continuo, es tan angustiadora para los indígenas como en las no-

velas ya comentadas. Otra vez todo está dentro de la ley. Los blancos siguen convirtiendo la región agreste en una región que corresponda a su manera de vivir. No cabe la selva. También los indígenas de *Andágueda* tienen miedo a la ley del blanco y dejan de conseguir título para la tierra que han limpiado con tanto trabajo. Viene el blanco, con palabras engañosas y amenazadoras ofreciéndoles unos pesos. Ayudado por el miedo del grupo, los despoja legalmente de su tierra. Ruiz trataba de explicarles que pueden y deben quedarse, pero "se convenció al cabo de que era inútil resistirse, porque la ineluctable ley del destino era la que estaba en marcha.

"Cien pesos fué el precio fijado nominalmente a las treinta chozas indígenas dispersas en este pedazo de selva. O, lo que es casi lo mismo, a la existencia solidaria de esta pequeña agrupación aborígen que resistió embates de siglos plantada en su sitio.

"Porque luego se dispersó como ceniza al viento." [14]

Podemos preguntar por qué terminó la resistencia de Ruiz. Fué porque sólo unos cuantos días antes había tenido la visión de que sus compañeros estaban esperando, penando lo menos posible, la llegada de la muerte. Vendieron y llegó la dispersión.

El autor dice que los indígenas eran "una raza infructuosa, en rotación al abismo". Son palabras duras y crueles, pero también son acertadas en cuanto a este grupo. Dejan el cultivo por el oro, olvidados de la tradición de su raza. Son ahora un pueblo formado para una manera de vivir que adopta otra manera para la cual no está preparado, e infructuoso ya, sigue rodando cada vez más veloz al abismo.

Tal vez se insista aquí demasiado en eso de ser infructuosos estos indígenas. Se sabe que lo infructuoso, lo estéril desaparece del mundo del hombre, así como del mundo de la naturaleza. La agrupación de Manuel Querágama llegó a la esterilidad cuando dejó los campos, por los aluviones auríferos. En cambio, los indígenas de *Chambú*, en las parcialidades de Pasto, tenían un lugar importante en la vida social y económica de la región. Producían más de lo que consumían. Lejos de desaparecer, estaban en aumento. Los problemas de los dos libros son opuestos. Pero hay en ellos, como en *José Tombé*, un elemento común: el miedo a la ley del blanco,

ley que no comprendían los indígenas y ley que obra siempre a favor del blanco porque sólo él sabe sacar ventaja de ella. En el fondo, la tragedia viene de esta ley. Lo trágico es que la ley fué escrita con idealismo para darles igualdad a todos.

¿Hay solución al problema? Sí la hay. Lo citado de *Chambú* indica el rumbo que habrá de tomar, "una reforma comprensiva y una orientación más humana." ¿Vale la pena conservar a los indígenas? Sí vale, en los más de los casos, aunque no en todos porque hay indígenas buenos y malos, como entre los blancos. Son muy trabajadores, fuertes, sufridos y leales, para enumerar sólo unos cuantos de sus rasgos buenos. La patria necesita de ellos.

Hay otra cuestión de importancia. ¿Cuál es mejor para la patria, una población de blancos, de negros, de indígenas, con los de cada grupo separados de los demás, o una población homogénea, con los varios elementos étnicos fundidos en una masa común? Diría que la segunda. Con ricos y pobres, con varios partidos políticos, ya son bastante numerosas las divisiones internas que debilitan a un país, sin esforzarse para mantener divisiones étnicas por una caridad mal encaminada. Por eso, si los grupos indígenas en las diversas regiones del país desaparecen, integrándose a la población general, la patria no sufre pérdidas irremediables. Es que el proceso de homogeneización está efectuándose. Entretanto, mientras este proceso avanza hacia la meta deseada, es necesario seguir protegiendo a los indígenas, a fin de que no se vean exterminados por su falta de capacidad para adaptarse a la nueva manera de vivir que amenace con ahogarlos. El camino de la reforma comprensiva y la orientación más humana ha de trazarse con cuidado y con justicia. No deben desesperanzarse los gobernantes ni mucho menos los gobernados, para quienes se trace el camino, si tarda mucho tal programa de reforma en brindar sus frutos a la patria. Lo bueno, sea lo que sea, siempre cuesta mucho trabajo, energía y fe, antes de que se consiga.

JEAN P. KELLER,
University of Washington,
Seattle, Washington.

NOTAS

1 Castrillón Arboleda, Diego, *José Tombé*. Bogotá, Edit, Antena, 1942. 183 p.

2 García, Antonio, "El indigenismo en Colombia, génesis y evolución", en "América indígena". Vol. v, Nº 3, julio de 1945, p. 231.

3 *Op. cit.*, p. 18.

4 Ibáñez, Jaime, *Cada voz lleva su angustia*. Bogotá, Edit. Santafé, 1944, 340 p.

5 *Op. cit.*, p. 8.

6 *Op. cit.*, pp. 50-51.

7 Chaves, Guillermo Edmundo, *Chambú*. Manizales, Impr. Oficial, 1946. 387 p.

8 *Op. cit.*, p. 192.

9 Botero Restrepo, Jesús, *Andágueda*. Bogotá, Edit. A B C, 1946 ó 1947, 208 p.

10 *Op. cit.*, pp. 96-97.

11 *Op. cit.*, p. 110.

12 *Op. cit.*, p. 165.

13 *Op. cit.*, pp. 165-166.

14 *Op. cit.*, p. 97.

Traducciones francesas de José María Heredia, en *La Revue des Deux Mondes* *

EL 17 de octubre de 1925, un grupo distinguidísimo se reunió en el Jardín del Luxemburgo, de París, para dedicar una estatua al sonetista más eminente de la época moderna: José María de Heredia. Además de la viuda del célebre cubano (el de habla francesa) y de sus hijas, Mme. Gérard d'Houville y Mme. Renée Doumic, acompañadas de sus ilustres maridos, Henri de Régnier y René Doumic, la concurrencia constaba del cuerpo diplomático de la América Hispánica, del ministro de Cuba, de una delegación de la Académie Française —que incluía, (entre otros, a Jean Richepin, Joseph Bédier y Porto-Riche)— y de muchos periodistas y poetas. Jean Richepin, que en nombre de la Comisión Heredia entregó el monumento a la ciudad, declaró que se habían obtenido los fondos por medio de una suscripción en la América Latina y en Francia.

Muchas confusiones biográficas se deben a que dos ilustres poetas, primos hermanos, ambos nacidos en Cuba, llevaron el mismo nombre y apellido. Heredia el mayor (1803-1839), el de habla castellana, murió tres años antes de nacer Heredia el menor, el de habla francesa (1842-1905). En 1851 su madre, viuda desde 1849, le envió a Francia, donde estudió hasta 1859, fecha de su regreso al país de nacimiento. Volvió a Francia en 1861. Cinco años más tarde, se publicaron seis sonetos suyos, en *Le Parnasse contemporain*, an-

* El autor aprovecha esta oportunidad para agradecer al Research Council de la University de Nebraska los fondos con que realizó las investigaciones que se relatan en este trabajo.

tología del movimiento literario llamado *Le Parnasse*, cuyo jefe era Leconte de Lisle. Después de éste, Heredia fué el miembro más leal a los principios de esta escuela. Debe su fama literaria al libro titulado, *Les Trophées*, colección de sonetos que se publicó en 1893. Al año siguiente entra en la Academia Francesa. Tradujo al francés la *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, *La Monja Alférez*, autobiografía de Catalina de Erauso, y *Juan Soldado*, de Fernán Caballero.

La dedicación de la estatua a Heredia el menor, relatada en el *Mercure de France* (el 1º de noviembre de 1925) en la sección titulada *Echos*,[1] impulsó a Camille Pitollet a escribir un artículo titulado, "L'autre José Maria de Heredia", que se publicó el 15 de diciembre en dicha revista.[2] Pitollet se queja de que los franceses no se esfuercen por aprender el idioma de Cervantes, para poder conocer de primera mano las riquezas de la literatura hispánica,[3] y asevera que la fama del otro Heredia, en Francia, "ne dépasse guère son nom."[4] Dice que los comentarios de Charles de Mazade y de Jean Jacques Ampère, sobre el poeta cubano, en *La Revue des Deux Mondes* resultan insignificantes, y que los juicios de Villemain en *Le Génie de Pindare et la Poésie lyrique* no son otra cosa que ejercicios retóricos pedantescos.[5]

La publicación en París (1893) de las *Poesías líricas* de Heredia el mayor, con un prólogo (xi-lxiii) por Elías Zerolo, se efectuó sin que crítica o público pareciera notarlo. (¡No ha de olvidarse que en este mismo año se publicaron *Les Trophées* del Heredia de habla francesa!) La monografía sobre Heredia el mayor, por Enrique Piñeyro, que incluyó en su libro, *Cómo acabó la dominación de España en América*, 1908, no obtuvo más éxito, según Pitollet, que el prólogo de Zerolo.[6]

Con motivo de la publicación del libro de Piñeyro, Rubén Darío expresó el juicio siguiente que confirma ampliamente lo referido por Pitollet:

> Para el parisiense no existe otro lugar habitable más que París. Se explica así la antigua y tradicional ignorancia de todo lo extranjero y el asombro curioso ante cualquier manifestación de superioridad extranjera. Ante un artista, ante un sabio, ante un talento extranjero, parecen preguntar: ¿Cómo, este hombre es extranjero y sin embargo tiene talento?[7]

Heredia, nos dice Menéndez y Pelayo, "es quizá el poeta americano más conocido en Europa, y el que de la crítica europea ha obtenido más unánimes y calurosos elogios, desde Listas hasta Villemain y Ampère." [8] Si Villemain hizo poco para hacer conocer a Heredia el mayor en Francia, no se puede decir lo mismo de Ampère y tampoco de Charles de Mazade. Este, en un estudio titulado "La société et la littérature à Cuba", publicado en *La Revue des Deux Mondes* en 1851, [9] presenta, quizás por primera vez, el nombre del poeta Heredia al mundo literario de Francia. Dos años más tarde, Jean Jacques Ampère en la misma revista le consagra dos páginas relacionadas con su corta visita a México en 1852. [10] Y por fin ha de señalarse también en *La Revue des Deux Mondes* el simpático trabajo de Elisée Reclus, titulado "La Poésie et les poétes dans l'Amérique espagnole." [11] Sus traducciones en prosa de las poesías de Heredia —Mazade, "A Emilia", Ampère, "En el teocalli de Cholula", y Reclus, "En una tempestad"— que se encuentran interpoladas en el texto de dichos estudios serían, según mi leal saber y entender, las primeras que se publicaron en el idioma francés.

Conocen bien el nombre de Charles de Mazade los aficionados a las letras hispanoamericanas. Su artículo sobre el *Facundo Quiroga*, de Sarmiento, publicado en *La Revue des Deux Mondes* en 1846, [12] que sobre este libro tan extraordinario llamó la atención del mundo ilustrado, condujo sin embargo a un conjunto de prejuicios y prevenciones, respecto a la civilización del Nuevo Mundo, los cuales a la larga hicieron más daño que bien, a la causa de la literatura hispanoamericana. El éxito de su artículo estimuló a este escritor conservador, con afinidades monárquicas, a encauzar por más de cuarenta años la mayor parte de sus energías de periodista, en una serie de escritos tan violentos como injustos contra la América Latina y los Estados Unidos. Al parecer de Mazade, las guerras de la Independencia no dieron otro resultado que el de reemplazar el orden impuesto por la monarquía española en una chusma inculta, semicivilizada y bárbara, de perezosos y léperos indios, mestizos, negros y mulatos, por una intolerable anarquía. Por eso no ha de sorprendernos que en el referido artículo [13] sobre Cuba no vea en la poesía de Heredia sino lamentos hiperbólicos y elocuentes enojos de la imaginación contra *le maître espagnol*. En la traducción si-

guiente de los versos 31-72 de "A Emilia" (en que se omiten versos 44, 51, 53, 54, 59-61, 64, 65 y partes de los versos 40, 41, 43, 50, 52, 55, 57, 62) se echa de ver que Mazade conoce bien el español, pero le falta intuición poética y el instinto del ritmo. Sin embargo, el párrafo merece que se le señale, por ser tal vez la primera traducción de Heredia al francés.

> Me voilá libre enfin: me voilá éloigné de maîtres et d'esclaves. Mais, Emilia, quel changement cruel! le vent d'hiver souffle furieux; sur ses ailes, une gelée aiguë vole et dévore le sol desseché. Une nuée épaisse couvre le soleil et ferme le ciel qui va se perdre à l'horizon douteux dans la mer sombre. Les arbres dépouillés gémissent. Aucun être vivant dans les campagnes; partout la solitude et la désolation. Est-ce donc là le séjour que je dois avoir en échange des champs lumineux, du ciel pur, de la verdure éternelle et des brises balsamiques du climat sous lequel mes yeux se sont ouverts à la lumière dans la douceur et la paix? ... Qu'importe? ... Mes yeux no verront plus s'agiter la cime du palmiste dorée des rayons du soleil couchant. Mon oreille, au lieu de ton accent enchanteur, n'entend plus que les sons barbares d'un idiome étranger; mais au moins elle n'entendra pas le cri insolent du maître, ni le gémissement des esclaves, ni le sifflement du fouet, tous ces bruits qui empoisonnent l'air du Cuba! ... [14]

El único disparate que se destaca en lo traducido, se debe a la omisión de los siguientes versos que se anteponen a *Qu'importe*:

> ¿Entre dulzura y paz? ... Estremecido
> Me detengo, y agólpanse a mis ojos
> Lágrimas de furor ... ¿Qué importa? Emilia,

La ausencia de ellos da la impresión, por supuesto, de que se refiere al verso que acaba con las palabras "... dans la douceur et la paix".

Al admitir que los versos traducidos tienen la calidad de ser sinceros, Mazade afirma, no obstante, que se manifiesta en ellos la "émotion d'une âme ulcérée et outrée plutôt que véritablement libre ..." Mazade concluye su juicio sobre Heredia, con estas palabras: "Ses vers son l'expression idéale et enflammée de ce vague instinct d'indépendance que fermente dans le coeur de la jeunesse cubanaise." [15]

Aunque Heredia sólo hubiera sentido "ce vague instinct d'indépendance", es inverosímil que hubiera tenido el gran poeta esa "âme ulcérée et outrée" y habría sido proscrito. Como lo formula Menéndez y Pelayo, es Heredia sobre todo "el poeta de sentimiento melancólico y de exaltación imaginativa";[16] es decir, ante todo el autor de "En el teocalli de Cholula" y del "Niágara." Mazade, campeón de la Intervención francesa en México, espíritu seco y pragmático, a quien faltaba el sentido heroico, el amor a la libertad, y al parecer, imaginación poética, no pudo apreciar el sublime talento lírico del vate cubano. Para Mazade, la poesía de Heredia no era otra cosa que protestas contra el dominio español, y tales protestas no le inspiraban simpatía alguna. Mazade ejerció mucho tiempo gran influencia en Francia, por medio de sus artículos en *La Revue des Deux Mondes*. Durante más de treinta años se encargó de la Revista de la Quincena, en dicha revista. Por esto no podemos creer, como lo afirma Pitollet, que los comentarios de Mazade sobre Heredia resultaran insignificantes. Es lástima que fueran tan poco benévolos.

Lo que faltaba a Mazade en simpatía y amor al prójimo, le sobraba a Jean Jacques Ampère (1800-1864), hijo del distinguido físico y geómetra, André Marie Ampère. Jean Jacques estudió el sánscrito con Fauriel, quien le guió al estudio de idiomas, y de literatura y civilizaciones extranjeras. Según Sainte-Beuve, era tal su talento lingüístico que podía aprender cualquier idioma, incluso el chino, en poco tiempo.[17] Sainte-Beuve, quien se llama a sí mismo "un élève d'Ampère",[18] asistió fielmente a las conferencias que pronunció éste en el Collége de France, en 1833-1834. El ilustre crítico declara que era Ampère, entre todos los críticos e historiadores de literaturas extranjeras de su época, el más docto y competente.[19] Entró en la Academia Francesa en 1847.

Ampère hijo trabó amistad con Mme. Récamier, quien apadrinó el desarrollo de su *savoir-vivre*, y con Alexis de Tocqueville, quien le comunicó sus entusiasmos y simpatías por la joven democracia norteamericana. Sainte-Beuve declara que antes de escoger a Ampère como amigo predilecto, aquel ilustre historiador le había invitado a gozar de este privilegio. Agrega el crítico que no quiso

aprovechar tan amable invitación y así le incumbió a Ampère el desempeño de este papel.[20] Jean Jacques Ampère, hijo de aquel cuyo nombre conocen los choferes de todo el mundo, nunca llegó a ser más que un partidario algo platónico del republicanismo; sin embargo, al iniciarse la dictadura de Napoleón III, salió de Francia y no volvió a vivir en su patria.

En 1851-1852 efectuó Ampère el viaje a los Estados Unidos que describe en el libro titulado, *Promenade en Amérique*. Según Sainte-Beuve la serie de artículos, publicados en 1853 en *La Revue des Deux Mondes*, sobre la república norteamericana, no son otra cosa que la prolongación, *in absentia*, de las conversaciones que solía tener con de Tocqueville.[21] Concluído su viaje por los Estados yanquis, fué a México: desembarcó en Veracruz a fines de febrero. Dió una conferencia en El Collège de France el 10 de mayo. Por consiguiente, su estancia en México duró poco tiempo.

Como era muy amante de la poesía (se dice que Ampère, antes de llegar a ser académico, participaba de incógnito anualmente en el certamen de poesía apadrinado por la Academia Francesa;[22] y que escribió siete tragedias que nunca se representaron), no sorprende que las ruinas de Cholula, asentadas tan solemnemente dentro del magnífico triángulo isóceles que forman al Este, el Orizaba, y al Oeste el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl ("the three most beatiful mountains in the world", "Fuijiyama and the Himalayas excepted", según Richard Halliburton),[23] hicieran vibrar en toda amplitud la intuición poética de este francés tan impresionable y sensitivo.

Declara Ampère hacia el fin de las dos páginas consagradas a Heredia, que Manuel Carpio, "qui lui [Heredia] a été fort attaché",[24] le informó que poco antes había tratado, sin éxito, de hallar la tumba del gran cubano. Esta referencia a Carpio nos permite suponer que muchos de sus informes sobre Heredia los debió al mismo Carpio,[25] a quien admiraba Ampère hasta decir que "son poème sur *le Mexique* est écrit en très beaux vers et bien supérieur à celui qu'a publié sur le même sujet Balbuena."[26] El paisaje de Cholula (en cuyas ruinas mustias y sombrías encontraba el viajero francés ese soplo romántico tan simpático a los jóvenes de su generación) evocó al espíritu de Ampère la obra maestra de Heredia:

> La grandeur de ce spectacle a inspiré de beaux vers à un poète, à un vrai poète, Heredia. Je vais essayer de traduire quelques-uns de ces vers d'une harmonie magnifique et douce comme le ciel qui les a vus naître. Dépouiller cette poésie de l'éclat de la langue espagnole, c'est, je le sens trop, dépouiller un paysage tropical des splendeurs du soleil. [27]

Ampère hizo una traducción en prosa de los versos 24 a 95 (se omiten versos 41-51) de "En el teocalli de Cholula" (1820), que, según el parecer de muchos, sería el primer poema verdaderamente romántico escrito en español. Para facilitar el cotejo de la traducción de Ampère con el original, pongo a continuación cada uno de los versos españoles, seguido de la traducción francesa.

Lo traducido por Ampère empieza con el verso número veinticuatro:

Era la tarde: su ligera brisa	24 C'était le soir; une brise légère
las alas en silencio ya plegaba	25 repliait ses ailes en silence,
y entre la hierba y árboles dormía,	26 et moi, je rêvais, couché sur l'herbe, parmi la verdure des arbres,
mientras el ancho sol su disco hundía	27 tandis que le soleil plongeait son disque
detrás de Iztaccihual. La nieve eterna,	28 derrière l'Orizaba (*sic*). La niege éternelle
cual disuelta en mar de oro, semejaba	29 comme fondue en une mer d'or, semblait
temblar en torno de él; un arco inmenso	30 tracer autour de lui un arc immense
que del empíreo en el cenit finaba	31 qui montait jusqu'au zénith;
como espléndido pórtico del cielo	32 on eût dit un étincelant portique du ciel...
de luz vestido y centelleante gloria,	33 .....
de sus últimos rayos recibía	34 .....
los colores riquísimos. Su brillo	35 ..... Puis cet éclat
desfalleciendo fué: la blanca luna	36 s'évanouit. La blanche lune
y de Venus la estrella solitaria	37 et l'étoile solitaire de Vénus
en el cielo desierto se veían.	38 se montraient dans le ciel.
¡Crepúsculo feliz! Hora más bella	39 Heure fortunée du crépuscule! plus belle
que la alba noche y el brillante día,	40 que la chaste nuit ou le jour brillant,
¡cuánto es dulce tu paz al alma mía!	41 que ta paix est douce à mon âme!

Se advierte que el traductor, despistado tal vez por la forma del verbo, interpreta mal el verso 26. Que el sujeto de *dormía* sería *su ligera brisa*, más bien que *yo*, se comprueba en los versos omitidos (42-43) "hallábame sentado en la famosa Choluteca pirámide." Sería difícil concebir al poeta *couché* y sentado, al mismo tiempo. Otra cosa que sorprende aún más, es la substitución del Iztaccíhuatl (28) por el Orizaba. Heredia sentado en la Choluteca pirámide, con la mirada en el Poniente, ¡claro que no podría ver ponerse el sol detrás del Orizaba!

¿Cuál sería la explicación de un cambio tan extraordinario? Se ofrecen varias hipótesis, entre las cuales está la de una falla mnemotécnica. Es de notar que el Orizaba se encuentra en los versos 12-14, omitidos por Ampère en su traducción:

> Nieve eternal corona las cabezas
> de Iztaccíhual purísimo, Orizaba
> y Popocatepec...

¿Es posible que el Orizaba, el más famoso de los tres, y seguramente el menos repugnante, desde el punto de vista ortográfico, hubiera impresionado tanto a Ampère que inconscientemenee se hubiera grabado en su mente con tanta profundidad, que se realizó la transmutación, sin que se diera cuenta de ella el traductor? No es de negarse tal posibilidad. No obstante, nos parece más probable la suposición de que el error se debe al entusiasmo del viajero al contemplar, desde el *teocalli*, la majestuosa vista que describe como "le plus magnifique panorama de montagnes qui soit dans l'univer: la Femme Blanche, la Pierre-Fumante, l'Orizaba, voilá pour le Mexique les véritables, les incomparables pyramides." [28] Si no se nombrara las tres montañas, se podría atribuir la equivocación a su imperfecto conocimiento de la geografía de México. Por lo dicho, esto no parece probable. Según nuestro leal juicio, no se debió a una casualidad, dicha equivocación, sino al contrario, a un deliberado propósito. Para transmitir en toda su totalidad las estáticas impresiones que sentía Ampère al contemplar la imponente vista, cuya asimilación poética le fué facilitada por todo lo nostálgico del ambiente arqueológico, ¿no se puede suponer que sustituyó deliberadamente al Iztaccíhuatl por el Orizaba? [29] Habría podido justificar dicho intercambio de volcanes, por el razonamiento de que importaba más

en el asunto poesía que geografía. Además, sus lectores, ignorantes casi por completo de todo lo mexicano, no se darían cuenta del cambio.

De todos modos, con la omisión de los versos 42-52 y sus detalles geográficos, inclusos

> Hallábame sentado en la famosa
> Choluteca pirámide... (42-43)

Ampère queda en libertad para reemplazar un volcán por otro, sin perjudicar, por lo menos a su parecer, los valores intrínsecos del poema. Por eso, no ha de sorprendernos su decisión de traducir *dormía* con *yo* como sujeto. Como Heredia, por lo tanto, no podría quedarse sentado en la pirámide y tenía necesariamente que estar en alguna parte, hizo que se acostara en la hierba, entre los árboles. Eso constituye una positiva licencia poética.

Al parecer, Ampère estimaba poco los versos 28-36, puesto que al traducirlos cambió el significado de los cinco primeros y omitió los demás, excepto una parte del último. *La nieve eterna*, y *un arco inmenso*, como sujetos de verbos diferentes, introducen conceptos tanto más distintos cuanto que el segundo depende del primero. Por último, *s'évanouit* (verso 36) no iguala de ninguna manera el sentido, a la vez paulatino y gradual, de *desfalleciendo fué*.

Bajó la noche en tanto. De la esfera	52 La nuit descendit enfin; .....
el leve azul, obscuro y más obscuro	53 l'azul léger du ciel devint de plus en plus foncé;
se fué tornando; la movible sombra	54 .....: les mobiles ombres
de las nubes serenas, que volaban	55 des nuées sereines qui volaient
por el espacio en alas de la brisa,	56 à travers l'espace, emportées par les ailes de la brise,
era visible en el tendido llano.	57 passaient sur la plaine immense;
Iztaccíhual purísimo volvía	58 la neige limpide de l'Orizaba (*sic*) réflechissair
del argentado rayo de la luna	59 les calmes splendeurs de la lune
el plácido fulgor, y en el oriente	60 ....., et à l'orient,
bien como puntos de oro centellaban	61 comme des points dorés, scintillaient
mil estrellas y mil... ¡Oh! os saludo,	62 mille et mille étoiles. Oh! je vous salue,

fuentes de luz, que de la noche umbría	63 fontaines de lumière dont
iluminái el velo,	64 s'illumine le voile de la nuit,
y sois del firmamento poesía.	65 vous êtes la poésie du firmament!

En los versos 52-65 se consigue la identidad emotiva del lector, con la triste grandeza de esas ruinas, tan propicias al sueño nostálgico como al rapto extático, por el hábil empleo de términos descriptivos y del imperfecto del verbo, los cuales hacen destacar el lento desenvolvimiento del día por las etapas sucesivas de tarde, crepúsculo y noche. El hecho de traducir *en tanto* por *enfin* y *se fué tornando* por *devint*, cambia el sentido y al mismo tiempo impide el correr rítmico de este poema "tan suavemente graduado en su majestuoso y reposado movimiento." [30] Habría tenido más éxito Ampère si se hubiera servido de *ce pendant* y de *devenait*, en vez de *enfin* y *devint*.

La imprudencia cometida por Ampère, al sustituir el Iztaccíhuatl por el Orizaba, se echa de ver aún más claramente en los versos 58-59. Como no se puede ver siempre de día el Orizaba desde Cholula, es inverosímil que pudiera verse de noche la reflexión de la luna en la nieve del lejano volcán. Al parecer, el poeta *in petto*, que, según Sainte-Beauve, [31] no dejaba nunca de señalar su presencia tan pronto como se hallaba Ampère en una zona arqueológica, llegó a imponerse con tan gran eficacia, que acabó el pobre por confundirlo todo, tanto la geografía como la distancia.

El hecho de que Ampère dejara sin traducir los versos 95-150, tal vez se deba a la crítica desfavorable que en ellos hace Heredia de la civilización azteca, tan admirada por el escritor francés. Veamos con cuanto éxito salió, en su traducción de los versos 66-95:

Al paso que la luna declinaba,	66 A mesure que la lune s'abaissait
y al ocaso fulgente descendía	67 radieuse vers l'occident,
con lentitud, la sombra es extendía	68 l'ombre du Pocatepetl (*sic*) s'etendait avec lenteur;
del Popocatepec, y semejaba	69 on eût dit
fantasma colosal. El arco obscuro	70 un gigantesque fantôme. L'arc tenebreux
a mí llegó, cubrióme, y su grandeza	71 vint jusqu'a moi et me couvrit ....
fué mayor y mayor, hasta que al cabo	72 et il alla toujours grandissant jusqu'a ce qu'enfin
en sombra universal veló la tierra.	73 toute la terre fût enveloppée de son ombre.

Volví los ojos al volcán sublime,	74	Je tournai les yeux vers le majestueux volcan
que velado en vapores transparentes,	75	qui, voile de transparentes vapeurs,
sus inmensos contornos dibujaba	76	dessinait ses immenses contours
de occidente en el cielo.	77	a l'occident, sur le ciel.
¡Gigante del Anáhuac! ¿cómo el vuelo	78	Géant de l'Anahuac, comment le vol
de las edades rápidas no imprime	79	rapide des âges n'imprime-t-il
alguna huella en tu nevada frente?	80	aucune ride sur ton front de neige?
Corre el tiempo veloz, arrebatando	81	Le temps court impétueux, amoncelant
años y siglos, como el norte fiero	82	les années et les siècles, comme le vent du nord
precipita ante sí la muchedumbre	83	précipite devant lui la multitude
de las olas del mar. Pueblos y reyes	84	des ondes; .....
viste hervir a tus pies, que combatían	85	tu as vu bouilloner à tes pieds les peuples et les rois, qui combattaient
cual hora combatimos, y llamaban	86	comme nous combattons, et appelaient
eternas sus ciudades, y creían	87	leurs cités éternelles, et croyaient
fatigar a la tierra con su gloria.	88	fatiguer la terre de leur gloire.
Fueron: de ellos no resta ni memoria.	89	Ils ont été! Il n'en reste pas même un souvenir.
¿Y tú eterno serás? Tal vez un día	90	Et toi, seras-tu éeternel? Peut-être un jour,
de tus profundas bases desquiciado	91	arraché de ta base profonde,
caerás; abrumará tu gran ruina	92	tu tomberas; ta grande ruine attristera
al yermo Anáhuac; alzaránse en ella	93	l'Anáhuac solitaire; de nouvelles générations s'élèveront
nuevas generaciones y orgullosas	94	....., et, dans leur orgueil,
que fuiste negarán...	95	nieront que tu aies été!

Es de notar que Popocatepec (69), en la traducción de Ampère, pierde una sílaba. Al traducir *arrebatando* por *amoncelant*, que quiere decir *amontonando*, se modifica el concepto de Heredia de tal modo, que Ampère destruye en gran parte el efecto dramático del verbo *arrebatar* dándonos en su lugar la idea casi pasiva del *amontonamiento* del tiempo.

En cuanto a los vocablos *attristera* y *solitaire* ¿traducen bien *abrumará* (92) y *yermo* (93)? A mi parecer, el verso de Heredia significaría que las ruinas del volcán "agobiarán físicamente con su gran peso a Anáhuac abandonado e inculto", mientras que la traducción de Ampère querría decir, al contrario, que las grandes rui-

nas "entristecerán a Anáhuac por faltarle sus antiguos habitantes." Pero la interpretación de Ampère no está desprovista de mérito.

De la simpatía y admiración de Ampère por el desgraciado Heredia, cuya alma estaba llena "d'enthousiasme pour la liberté et d'horreur pour l'oppression", [32] participaba otro colaborador de *La Revue des Deux Mondes*. Se trata de Elisée Reclus. En un artículo titulado "Les Poètes sud-américains" publicado en dicha revista, en el número del 15 de febrero de 1864, Reclus tradujo en la siguiente forma versos de "En una tempestad", los cuales, afirma el traductor, "tous les américains savent par coeur." [33]

> Ouragan! ouragan! je te sens venir, et dans ton souffle brûlant je respire enivré l'haleine du maître des airs. Voisle, suspendu aux ailes du vent, rouler à travers l'espace immense, silencieux encore, mais effrayant, irrésistible dans sa course. La terre, qu'opprime un calme sinistre et mystérieux, contemple avec stupeur le terrible météore... Le soleil hésitant voile sous de tristes vapeurs sa face glorieuse, et son disque obscurci répand une lueur funèbre qui n'est pas la nuit et qui n'est plus le jour. Lueur affreuse, voile de mort! les oiseaux tremblent et se cachent à l'approche de l'ouragan qui hurle; sur les montagnes lointaines, les forêts l'entendent et lui répondent.
>
> Le voilà! Il étend sur la nature son manteau d'épouvante. Géant des airs, je te salue!... Le vent secoue et fait tournoyer les franges mêlées de son vêtement sombre. Ses bras grandissans se dejoignent au-dessus de l'horizon; ils s'abaissent et recouvrent l'espace d'une montagne à l'autre.
>
> Ténèbres partout! Le souffle de l'orage soulève en tourbillons la poussière des campagnes. Dans les nues, la maître du tonnerre fait rouler son char grondant; des roues jaillit le rapide éclair, qui vient frapper la terre et de ses reflets livides inonde le ciel... La pluie tombe à torrens. Tout est confusion, horreur profonde. Cieux, nuées, collines, forêt chérie, je vous cherche en vain; vous avez disparu. La noire tempête fait tournoyer dans les airs un océan sous lequel tout s'engloutit. Enfin, monde fatal, nous nous séparons! L'ouragan et moi, nous restons seuls... [34]

No se encuentran en la traducción de Reclus bastantes errores o disparates para justificar el cotejo de todo lo traducido con el original. Sin embargo, se destacan algunos, como se puede ver en lo siguiente, que ofrecemos sin comentarios. Basta decir que los

cambios efectuados, sea adrede, sea por entender mal el sentido, sólo sirven para disminuir el elemento dramático y empañar el brillo de las imágenes.

..... La tierra en calma	8	La terre, qu'opprime un calme
siniestra, misteriosa,	9	sinistre et mystérieux
contempla con pavor su faz terrible	10	contemple avec stupeur le terrible météore
..... El sol temblando	16	Le soleil hésitant...
Llega ya... ¿No le veis? ¡Cuál desenvuelve	26	Le voilà! Il étend sur la nature
su manto aterrador y majestuoso!	27	son manteau d'épouvante.
¡Ved!... ¡En el horizonte	31	
los brazos rapidísimos enarca	32	Ses bras grandissans se rejoignent
y con ellos abarca	33	au dessus de l'horizon; ils s'abaissent
cuanto alcanzo a mirar de monte a monte	34	et recouvrent l'espace d'une montagne à l'autre
En las nubes retumba despeñado	38	Dans les nues, le maître du
el Carro del Señor, y de sus ruedas	39	tonnere fait rouler son char grondant;
brota el rayo veloz, se precipita,	40	des rues jaillit le rapide éclair,
hiere y aterra al suelo,	41	qui vient frapper la terre et
y su lívida luz inunda al cielo.	42	de ses reflets livides inonde le ciel.
¿Qué rumor? ¿Es la lluvia? Desatada	43	La pluie tombe a torrens
cae a torrentes, obscurece el mundo	44	

Es de notar que se omiten de la traducción los versos 11-15 y parte de los versos siguientes: (16), "¡Qué nubes! ¡qué furor!"; (26) "¿No lo veis?"; (47) "¿dó estáis?" Tampoco traduce Reclus la última estrofa (53-63), que expresa el sentimiento religioso experimentado por el poeta al presenciar la "¡sublime tempestad!" Se puede conjeturar que el traductor, indiferente al pensamiento filosófico del poeta, sólo se interesara por sus descripciones de la naturaleza y debido a ello la dejó sin traducir.

La profunda simpatía y admiración de Reclus por el desdichado Heredia y lo que simboliza, se confirman en el juicio siguiente:

> Condamné au bannissement pour avoir trop aimé la liberté, il ne cessa jusqu'à sa mort prématurée de travailler à l'affranchissement de sa patrie et d'en peindre la beauté grandoise en vers d'une force rarement égalée. L'âme d'Heredia était d'une trempe

> héroique, et il ne faut point attribuer à une vaine jactance de poète les paroles qu'il adressait au Niagara: "Laisse-moi te regarder, je suis digne de te voir!" [35]

¡Ojalá que Mazade también hubiera podido participar de los juicios simpáticos y justos de Reclus y de Ampère! Este concluyó sus comentarios sobre Heredia con las palabras: "puissent les lignes que je lui consacre ici commencent sa renommée en Europe!" [36] Desdichadamente no era así. En Francia y en Europa ¡sí que adquirieron su nombre y apellido fama y eminencia, pero no sus versos! Con el tiempo es de esperar que la vieja Europa llegue a apreciar en lo que vale al otro Heredia, el de habla española, y de tal modo que por fin pueda alcanzar, después de tantos años, el renombre europeo que le deseaba Jean Jacques Ampère hace un siglo.

BOYD G. CARTER,
University of Nebraska.

NOTAS

1 Véase: "Inauguration du monument à José Maria de Heredia", tomo 183, pp. 850-855. El autor de lo publicado en *Echos* que firma *Dx*, se equivocó al inferir que el Heredia recomendado como "gran poeta" por Marceline Desbordes-Valmore en su carta de 1857, sería Heredia el mayor, el de habla castellana. Se trataba de otro Heredia, de nombre Severiano, primo segundo de los otros dos, también cubano y poeta. Este nació en 1836. Era hijo natural de Ignacio de Heredia, primo hermano de los padres de los dos ilustres poetas. Después de la muerte de su padre quedó Severiano al cuidado de su madre política, la señora Godefrois, francesa, quien le llevó a París, donde conoció a madame Desbordes-Valmore, gran poetisa y amiga de su madre por adopción. Además de ser poeta como sus primos —pero muy inferior a ellos en talento—, se distinguió en Francia como político y ejerció las funciones de consejero municipal de París, de diputado y ministro de obras públicas en el ministerio Rouvrier. Murió en 1901. Véase: Max Henrique Ureña, "Poetas cubanos de expresión francesa", Revista Iberoamericana III, (mayo, 1941), 317-325.

Dx se equivoca también, cuando dice al referirse al Heredia de habla española lo siguiente: "C'était un lyrique cubain mort en 1839 et célèbre pour son ode à l'ouragan ("En una tempestad") où il dit, parlant au Niagara: "Je suis digne de te contempler." Se encuentra el verso "yo soy digno de contemplarte" en "el Niágara".

2 Véase: tomo 184, pp. 769-772.

3 *Ibid.*, p. 769.

4 *Ibid.*, p. 768.

5 *Ibid.*, p. 772.

6 *Ibid.*, p. 769.

7 Véase: *Letras, Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Mundo Latino, 1918. Véase: "París y los escritores extranjeros", pp. 11-20.

8 *Historia de la poesía hispanoamericana*, p. 229.

9 En el número de diciembre de 1851, pp. 1017-1035.

10 Véase: "Promenade en Amérique. Le Mexique. I. Vera Cruz et Mexico", *RDM* 3 (1853) 1049-1075; II. "Les Antiquités, les mines et l'avenir du Mexique", 4 (1853) 87-117; III. "De Mexico à Paris", 4 (1853) 201-231 (las páginas 213-214 se consagran a Heredia).

11 *RDM* 49 (1864) 902-927.

12 Véase: "De l'Américanisme et des Républiques du Sud", La Société argentine, Quiroga et Rosas (civilización: Barbarie, de M. Domingo Sarmiento), XVI (1846) 625-660.

13 Véase: "La société et la littérature a Cuba", *RDM* 4 (1851) 1017-1035.

14 *Ibid.*, p. 1027.

15 *Ibid.*

16 *Op. cit.*, p. 234.

17 "Jean Jacques Ampère", *RDM* el 1° de septiembre de 1868, p. 14.

18 *Ibid.*, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 5.

20 *Ibid.*, p. 40.

21 *Ibid.*, p. 42.

22 *Ibid.*, p. 8.

23 *Book of Marvels*, New York, 1941, p. 96.

24 *Op. cit.*, p. 214.

25 No obstante, es de creer o por lo menos conjeturar, que Carpio no diera la siguiente nota biográfica tan errada como concisa "L'auteur de ces vers [se refiere al poema "En el Teocalli de Cholula"] était né à Caracas; une révolution l'amena enfant au Mexique. A la mort de son père, il alla vivre

dans l'île de Cuba, où sa famille avait des biens; une autre révolution l'en chassa. Il voyagea dans les Etats-Unis et revint au Mexique, où il mourut, à trente-deux ans, dans la ville de Toluca." Vol. IV, p. 214.

26 Ampère, *op. cit.*, vol. IV, p. 111.

27 *Ibid.*, p. 213.

28 *Ibid.*

29 La siguiente cita deja ver la gran impresión que produjo el Orizaba al viajero francés: "Cette magnifique montagne que nous avons eu en perspective presque durant tout notre voyage au Mexique, et que nous avions déjà aperçue sur mer vingt-quatre heures avant d'aborder, est comme un grand phare naturel que les yeux rencontrent toujours, qui semble élevé dans la région des astres, et dominer, ainsi qu'eux, les scènes changeantes de la terre. Aujourd'hui de ce village, [San Agustín del Palmar] contemplé au coucher du soleil, l'Orizaba était particulièrement frappant. La cime de la montagne a pâli d'abord; on eût dit un fantôme blanc qui allait se dissoudre dans les airs; puis, au moment où le soleil descendait sous l'horizon, le neige du volcan a pris une teinte rosée. Le soleil n'était plus que là. Peu à peu sa lumière s'est retirée de ce dernier asile, et la gigantesque tête de la montagne s'est enfoncee dans la brume de la nuit." Ampère, *op. cit.*, p. 215.

30 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 236.

31 *Op. cit.*, p. 8.

32 *Op. cit.*, p. 214.

33 Véase: "Les poètes sudaméricains", *RDM* 49 (janvier-février) 920.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Op. cit.*, p. 214.

Símiles campestres, en la obra de Benito Lynch

Uno de los escritores de mayor interés en la América contemporánea es el novelista argentino Benito Lynch. Sus novelas que tratan sobre la vida de la vasta pampa de su país natal, son de las más divertidas y amenas —si no siempre de las más profundas— que han salido en el sur del continente. A la vez figuran entre las obras más reveladoras de las realidades físicas y psicológicas de una región determinada. Con cierta simpatía personal hacia sus personajes, expone los pequeños dramas, y algunas veces las tragedias, de la vida diaria de un sinnúmero de los moradores del campo argentino —estancieros y patrones; peones y capataces; puesteros, maestras de escuela, pulperos, curanderas, jugadores, esquiladores—: todas las variedades y variaciones humanas de ese país interesantísimo.

Si alguna vez pinta la violencia y la degeneración (*Los caranchos de la Florida*), las más de las veces es humorístico (*El inglés de los güesos, Raquela*), o deliciosamente irónico (*El antojo de la patrona*). En su obra maestra (*El romance de un gaucho*) y en lo mejor de las otras novelas, es capaz de revelar con penetración el carácter humano universal que se descubre bajo de los fenómenos regionales y superficiales. Tiene una habilidad especial para trazar los retratos de mujeres y de niños (la Negra, doña Cruz, la Patrona (de *El antojo*), Bartolo, Santina (*El nene*), los dos muchachos de *El romance de un gaucho*, y los niños de *Los campos porteños*). Y siempre, en su obra madura, se advierte el cariño, la simpatía, la comprensión humana del autor, hacia la gente humilde descrita o creada por su pluma.

En la técnica propia de Lynch es frecuente el empleo de símiles, y algunas veces de metáforas, que podríamos llamar "campestres", que contribuyen a dar sabor pampeano a su obra y aumentan la impresión de la realidad que la caracteriza. La mayor parte de ellos sirve para describir a los personajes y sus acciones, o para evocar estados emocionales o psicológicos. Unos son de carácter humorístico. Todos son concretos y gráficos. Algunas veces resultan toscos o desagradables; pero de tal manera, que acentúan el realismo de la situación en que se encuentran. Tanto los símiles como las metáforas pueden ser poéticos; éstas, con verdaderos arranques de poesía; aquéllos, con la humilde poesía de lo cotidiano y lo familiar.

La mayor parte de éstos son símiles que, como queda dicho, sirven para describir a las personas y sus acciones, en términos de la naturaleza pampeana, comparándolas con los animales, los pájaros y los insectos, con las plantas argentinas, y hasta con objetos inanimados de las estancias. Los que se limitan a poner de manifiesto el aspecto físico de los personajes, suelen ser los más convencionales, los menos originales y sugestivos. Padre e hijo, en *Los caranchos de la Florida* tienen, como es de esperar, "nariz aguileña y aguda como el pico de los caranchos" (pág. 10). James Grey es "seco y largo como una tacuara" (*Inglés*, 10).[1] Se recuerda que don Panchito, de niño, era "desgarbado y feo como los potros mestizos de la Quinua (*Caranchos*, 22). Son especialmente convencionales los que describen a las mujeres jóvenes. Julia tenía "las cejas negras y arquiadas como el ala de golondrina" (*Romance*, 43). Era "tan fresca como una flor del campo empapada por el rocío" (*Romance*, 102), y "sus manos tan delicadas parecían al moverse dos de esas mariposas blancas que por primavera juegan revoloteando sobre los pastos" (*Romance*, 104). Muchas veces son exagerados; por ejemplo, cuando se describen las manos o los dedos: James Grey tiene "dedazos largos y encorvados como pinzas de cangrejo" (*Inglés*, 97); a don Pacomio le caracteriza "su mano corta y arrugada como pata de peludo viejo" (*Romance*, 77). Otra exageración típica se ve en la descripción de la boca de otro personaje: una boca "desdentada y mala, que se escuendía entre las barbas, mesmamente como vizcachera vieja entre un matorral de paja seca" (*Romance*, 37).

Con frecuencia Lynch usa los símiles para crear efectos puramente humorísticos, como el de la única uña esmaltada del protagonista, disfrazado de gaucho, en *Raquela*, la cual "contrastaba con mi mano rugosa y ennegrecida, como una amatista engarzada en la pata de un ñandú viejo" (*Raquela*, 14). La vieja cocinera de *El antojo de la patrona* está descrita así:

> Y su voz apagada, que parece surgir de las profundidades de su estómago no puede armonizar mejor con sus lentos ademanes y con aquella sombría vestimenta que envolviéndola de pies a cabeza, como una momia, remata en un pañuelo en pico, donde su vieja faz se recata y esconde como alimaña asustada en el fondo de una cueva. (*Antojo*, 101.)

Los símiles de Lynch pueden ser de una originalidad impresionante, aunque un tanto desagradable, a veces, como cuando Pantaleón: "juera por vergüenza de hombre, por efeto e la mucha bebida que tomó o por cualquier otro filómeno, un redepente se me le puso verde como escupida e mate..." (*Romance*, 283), o cuando la curandera "...se riyó con esos labios gruesos y colorados que tenía y que parecían riñones de capón arrebatados por el juego" (*Romance*, 48). Esta clase de expresiones, fiel reflejo del lenguaje vulgar de la gente del campo, ocurre, por supuesto, en los pasajes dialogados.

Otras expresiones pueden ser verdaderamente poéticas. Se evocan así las pocas palabras de los gauchos: "Muy pocos son los que hablan, y los que lo hacen tienen palabras lentas, palabras que vuelan a flor de tierra, como pájaros nocturnos que tuvieran las alas húmedas" (*Caranchos*, 49). O así: "Y al oírla él volvió a sentenciarle con ese modo e decir pesadote y despacioso que tenía, como pisadas de caballo en la noche" (*Romance*, 196).

Con más frecuencia, los símiles sirven para concretar los gestos, los pasos u otros movimientos de los personajes. "Con una agilidad impropia de sus años, la anciana desmontó en el palenque, y ...se dirigió resuelta hacia las casas con trotecillo menudo de zorrino" (*Inglés*, 226). El andar de un individuo que había tenido una fractura de la espina dorsal, recordaba "el vuelo vacilante de los murciélagos al ras de la tierra" (*Raquela*, 31). Las tres hermanas de Deolindo "le rodeaban y se apretujaban ya contra él,

como se apiña en los jagüeles el ganado sediento en el punto aquel del bebedero en donde vuelca *la manga*" (*Inglés*, 219). Los movimientos bruscos y súbitos recuerdan la víbora: "Doña Cruz se endierezó como culebra que va a pegar el salto" (*Romance*, 64); "El se movió un poco en el banco, como víbora que se retuerce al calorcito el sol..." (*Romance*, 201). La risa de una mujer gorda sugiere el movimiento de los ijares de las vacas: "Doña Casiana, tan seria y malhumorada de ordinario, se reía con una risa nerviosa, incontenible, que hacía sacudir toda su carne a la manera como sacude el trote el fláccido ijar de los vacunos..." (*Inglés*, 10). La acción de levantarse súbitamente hace pensar en la perdiz, o en el novillo: "Ni la perdiz cuando medio la trompieza el caballo, ni el novillo mañero al que le quiebran la cola, se alzan tan de zopetón como se levantó Pantalión..." (*Romance*, 403). Cuando Pantaleón se lanza furioso de la cocina, Lynch describe su acción, con estas palabras: "...aquel pronto repugnante de celoso cobardón que lo agarró redepente... me lo hizo salir de la cocina ciego como el ternero quemao por la marca, cuando lo dejan levantarse, sacandolé el pie del cogote" (*Romance*, 328). Varias evocaciones de actitudes de reposo resultan igualmente gráficas y sugestivas. Un peón, que ha subido la escalera de un molino, "...aparece allá, al extremo de la escalera galvanizada, como un insecto negro adherido a la punta de una paja" (*Caranchos*, 103). En un momento de tristeza, Pantaleón está "...cada vez más agachao en su banco, lo mesmo que esas velas de sebo, que ablanda la gran calor en el candelero y las hace dueblarse para abajo" (*Romance*, 143). Los sonidos también se sugieren del mismo modo: "...roncaba mesmamente que yeguarizo chúcaro enlazao del cogote" (*Romance*, 153); "Y con los ojos extraviados ... el mozo aguardaba, jadeando como una yegua enlazada" (*Inglés*, 50).

En circunstancias más complicadas, Lynch usa símiles parecidos, para indicar las emociones humanas y los estados de alma, para evocar lo que es el carácter de un individuo, o para señalar las relaciones emotivas entre un personaje y otro. Esta técnica evoca de una manera muy gráfica las emociones sentidas en un momento determinado. Así James Grey, al darse cuenta de lo vacía que sería su vida sin el amor de la Negra, se siente con el alma tan carcomida como la cáscara de un escarabajo comido por las hormigas:

> Mister James se sentía sin ganas de trabajar, sin ganas de hacer nada... Todo le resultaba hostil, o pálido, o sombrío; todo: el cielo, los árboles, el campo; el bello cuadrángulo dorado que el sol metía por la puerta, y hasta un negro escarabajo claudicante que acertó a pasar por allí —un "candado" o "torito" para Bartolo, pero para él, *Diloboderus abderus*, de la clase de los insectos, del orden de los coleópteros, suborden de los pentámeros y grupo de los lamolicornios—, uno de esos pobres "candados" o "toritos" a los cuales la cruel voracidad de las hormigas suele vivisecar al extremo de que, despojados por completo de sus órganos ventrales, quedan convertidos en fúnebres cáscaras que andan, se le antojó un símbolo de la espantosa vacuidad de su espíritu, de lo que sería sin el amor de *La Negra* su desolada existencia en lo futuro. (*Inglés*, 266-267.)

Ante la cólera de su padre, Santos Telmo se retira al corral, en una escena descrita de esta manera: "Cuando su padre le hizo conocer esta resolución en duras frases, y estremecida la híspida pera por la vibración de su contenida cólera, el mozo no dijo una palabra, pero levantándose de donde estaba sentado, fuése esquivo como un perro enfermo a apoyarse en un poste del corral de las ovejas" (*Inglés*, 113). La tristeza y el abatimiento se pintan así: "...yo siempre con este dolor del cuadril que en ocasiones no me deja ni dormir y este m'hijo siempre tristón y sin ánimos como carnero abichao" (*Romance*, 32). Y la ansiedad: "...la pobre, que sentía en su ansiedá como le andaban hormigas en el cuerpo..." (*Romance*, 165). La duda sugiere la imagen de un perro que roe el caparazón de un armadillo: "Y sin embargo, la duda atroz, la duda inaguantable, seguía clavándole los dientes en la entraña, con ese encono casi sádico con que los perros hacen crujir el caparazón de las *mulitas*" (*Inglés*, 265). Los pensamientos suelen amontonarse en el cerebro de una persona, como nubes, o atropellarse como animales agrupados alrededor de un bebedero, o que dan vueltas al corral: "Se le empezaron a amontonar en el celebro las más tristes y piores cavilaciones lo mesmito que allá, en el cielo, se amontonaban aquellos nubarrones negros que el ventarrón enloquecía" (*Romance*, 328); "El pobre mozo forcejeaba por decir algo dino, pero los pensamientos se le atropellaban como yeguas chúcaras en la puerta ajuera de un corral" (*Romance*, 23).

Asimismo Lynch revela a menudo, con símiles, el carácter de sus personajes. El compadre de doña Cruz explica la degeneración

de Pantaleón, en estos términos: "El muchacho, —que pudo ser güeno en otras manos— por causa e la falta e caráuter de la madre, por la mucha regalonería con que se crió, y por no habérseme querido escuchar cuando aconsejé como padrino y hombre de experiencia que soy; poco a poco se ha ido alzando como viznaga en tapera y torciendosé todito, como poste e desecho" (*Romance*, 236). Julia nó puede afrontar con enojo a su esposo, cuando éste habla de un regalo que le ha traído: "Ansina, doña Julia, en cuantito le oyó hablar al esposo e regalo, ya encomenzó a ablandarse, mesmamente que la grasa puesta al sol en verano" (*Romance*, 223). De unos hermanos viciosos, un personaje dice: "... Como sucede, poco a poco se jueron largando a lo hondo y más cuando encomenzó a faltarles la platita en rama pa satisfacer sus vicios, que eran más muchos que tábanos en verano" (*Romance*, 210). El carácter de un pulpero está descrito así: "Eso también es cierto — contestó el pulpero, que como ya se dijo tenía la costumbre no alegar nunca con los clientes, a menos que se tratara de cuistiones e su negocio en las que sabía peliar y defenderse como gato panza arriba" (*Romance*, 313). Y un personaje de *Las mal calladas* se explica con estas palabras: "... cuando yo no entiendo algo, me vuelvo desconfiado como una cabra tuerta" (pág. 38).

Las relaciones entre un personaje y otro, y las reacciones humanas en una situación determinada, se evocan y se concretan de igual modo. La Negra se quedó impasible ante el amor de Santos Telmo: "La pasión de aquel hombre había resbalado tan inocuamente sobre su corazón y sus sentidos como resbala la llama de las punas secas sobre los postes de quebracho" (*Inglés*, 41). Con el tiempo, las vidas de James Grey y la Negra estaban entretejidas como por una fatal tela de araña. Momentos antes de su partida el inglés piensa:

> ¿Cómo podía callarse La Negra? ¿Cómo podía estar así, inmóvil y mirando las cosas con ojos vagabundos e inexpresivos, cuando sabía que el coche iba a partir de un segundo para otro, cuando sabía que en aquel mismo instante iba a romperse de un tirón brutal y para siempre toda aquella prodigiosa urdimbre invisible de hilos de amor y esperanza con que el ciego Destino había vinculado sus vidas tan distintas, con la misma arbitrariedad con que en el monte virgen una la tela del "ñanduty" las guías de una mosqueta con las espinas de una tala. (*Inglés*, 297.)

Cuando don Pacomio no admitió interrupciones por parte de su interlocutor: "... siguió como el güey chacarero que no hace caso e los perros, cuando se va ganando al maizal" (*Romance*, 239). Para insinuar la paciencia y la suavidad de maneras de Julia, Lynch escribe: "La atajó Pantalión pero la señora siempre sonriyendosé, siguió suavecita como el cuero e la nutria a favor del pelo" (*Romance*, 354). Y se resume así el problema del protagonista de otra novela: "... todo peso tan caro y tan respetable para su espíritu, pende y depende de un solo punto ... pende y depende de la Verdad, como la colmena del *camuatí*, de la rama del árbol que la sustenta" (*Las mal calladas*, 71).

Finalmente, los símiles pueden expresar ideas filosóficas relativas a la vida humana, así como las metáforas de *Martín Fierro* tienen con frecuencia un sentido filosófico. "Naides es güeno ni malo; lo que hay es que todo cristiano tiene más o menos su parte e desperdicio, como el animal que se carnea, o como el zapallo que se elige pa echar en el puchero" (*Romance*, 110). "... Como remordimiento e pícaro no dura lo que un volido e perdiz, el hombre acabó por conformarse y por crairse cumplido ..." (*Romance*, 267). El vasco, en *Palo verde*, expresa de esta manera su idea de la mujer desamparada: "... vos sabés que mujer solo y agraciao es como el mulita: no te camina mucho por el campo limpio, sin que te la agarre algún perro" (*Palo verde*, 40). Y doña Cruz alecciona así a Julia, sobre el carácter del hombre:

> Tenga paciencia, hijita —le decía— que sólo con paciencia se puede sacar algo güeno de los hombres... Mire que el varón es, mala comparancia, tan cosquilloso como el caballo arisco... No almite modales bruscos y de ahí que no sean las más corajudas las que se salen con la suya, sino aquellas que tienen más maña y más pacencia pa lidiarlos... Los mejores domadores son los menos jinetes, saben decir siempre los hombres... ¿Y por qué? ¡Por lo mesmo!... Porque el domador que le tiene miedo al animal que está amansando, se le atraca y lo trata con una delicadeza que no emplean los que todo lo fían a la juerza e sus piernas... (*Inglés*, 19-20.)

Aunque el empleo de tales símiles es una característica de todas las obras de Lynch, se hace especialmente notable, como es de esperar, en *El romance de un gaucho* — ese gran "disco fonográfico"

del dialecto del campo de la provincia de Buenos Aires, todo narrado en las palabras del gaucho imaginario que refiere la historia. Esta técnica narrativa contribuye con ciertos valores positivos al estilo y a la manera de escribir de Lynch: cierto encanto propio, una originalidad deliciosa, efectos humorísticos y populares, un agradable frescor. Aumenta el realismo de sus obras y produce en el lector un sentido de proximidad al ambiente pampeano. Ante un autor y unos personajes que piensan y se expresan así, el lector no tiene la impresión de que está observando un ambiente y unos individuos descritos y analizados por fuera, sino que él mismo ha penetrado dentro de ese ambiente y dentro de esos personajes, para conocerlos íntimamente.

JOHN-KENNETH LESLIE,
Northwestern University.

NOTA

1 Las páginas citadas en el texto se refieren a las siguientes ediciones de las obras de Lynch:

Antojo: *Palo verde* y *El antojo de la patrona* (*Dos novelas*). Santiago de Chile, Editorial Prometeo, s. a. (Contiene también *El nene.*)

Campos: *De los campos porteños.* Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1938.

Caranchos: *Los caranchos de la Florida.* Segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1931. (*Colección Contemporánea.*)

Inglés: *El inglés de los güesos.* 6ª edición, Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1940. (*Las obras maestras de la literatura americana.*)

Mal calladas: *Las mal calladas.* Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1933.

Palo verde: véase *Antojo.*

Raquela: *Raquela.* —*La evasión*— *El antojo de la patrona.* Tercera edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. (*Colección Contemporánea.*)

Romance: *El romance de un gaucho.* Buenos Aires, Librerías Anaconda, [1933].

Observaciones sobre el teatro argentino contemporáneo

BIEN sabemos que el teatro ha sido siempre el género menos cultivado de las letras iberoamericanas. Sin embargo, las actividades de la calle Corrientes, la Broadway porteña, durante las dos o tres temporadas anteriores han sido impresionantes. El interés en el teatro legítimo casi se puede comparar al que se tiene en el cine, sobre todo recientemente, a causa de las pocas cintas importadas de los Estados Unidos. Las entradas suelen agotarse pronto y muchas piezas se repiten no sólo uno y otro mes, sino también de una temporada a la siguiente.

No se puede negar que las comedias populares y musicales son las más aplaudidas. Siempre figura entre ellas el éxito de una compañía española de zarzuelas y operetas con un tenor-amante como Marcos Cubas o el guapo-villano-barítono, como Manuel Abad. [1] La farsa provoca igual entusiasmo, sobre todo, cuando la protagonista de una "aventura conyugal" tan popular como *Esposa último modelo* es la siempre versátil y brillante Paulina Singerman. [2]

En la producción escénica predominan obras españolas. El público sigue aplaudiendo año tras año el drama inmortal de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, representado en recientes años por la compañía de don Joaquín Pibernat. Entre los demás dramaturgos del siglo pasado encontramos en el escenario porteño a Tamayo y Baus con su drama histórico-romántico *Locura de amor*. La actuación de María Guerrero en el papel de la reina doña Juana fué lamentable [3] a pesar del nombre ilustre de la actriz, heredado de su abuela.

Entre las compañías en Argentina se distinguió la de Mercedes Prendes con la representación de *La risa*, de los hermanos Alvarez Quintero.[4] La actriz española sobresalió en *Añoranzas* de Manuel Linares Rivas[5] y en *Adoración* de Jacinto Benavente.[6] Don Jacinto que todavía escribe ha dedicado una de sus últimas piezas, *Divorcio de almas* a Lola Membrives, distinguida actriz, nacida en Buenos Aires y educada en España. La señorita Membrives todavía tiene momentos felices en los que domina absolutamente su arte, como lo demostró en la obra de Jean Cocteau, *El águila de dos cabezas*.[7] Los tres actos de la pieza del dramaturgo francés no son más que un monólogo trágico-humano-psicológico; sin embargo, Lola Membrives logró convencer en su actuación, revelando una plena madurez artística.

Ejerce más atracción en el público la producción de Alejandro Casona, célebre dramaturgo español que vive en Buenos Aires. *Los árboles mueren de pie*, que se estrenó en julio de 1949 en el Teatro Ateneo, ha sido uno de los grandes éxitos del teatro argentino reciente. Es una de las pocas piezas escritas en Argentina que ha sobrevivido dos temporadas del teatro porteño (y que goza de igual éxito en traducción portuguesa en Río de Janeiro.) La acción de la pieza se inicia en un instituto de apariencia curiosa. Parece ya manicomio, ya lugar fantástico en algún rincón de un mundo irreal (como en *Huis-Clos* de Jean-Paul Sartre.) Resulta que es un instituto que se sirve de mentiras beneficiosas para salvar a los hombres de los males. El director ayuda a un desesperado abuelo a forjar una mentira beneficiosa para evitar una desilusión a la abuelita. Esta, guiada por su corazón, adivinó la terrible verdad. El nieto tan querido era un miserable perverso. Sin embargo, ella guarda su secreto y rechaza al nieto, fingiendo no haberlo reconocido, y superando la tormenta de su alma con toda la fuerza vital de un árbol que "muere de pie". Amalia Sánchez Arino creó en la abuelita una figura inolvidable contribuyendo así, en sumo grado, al éxito de la obra.

Otra obra de Alejandro Casona estrenada en 1949 en el Ateneo fué *La dama del alba*. Apareció también en este "retablo poético" Amalia Sánchez Arino, actriz muy apreciada en Argentina y conocida además por las numerosas cintas nacionales en que trabaja. En el reparto encontramos asimismo a Luisa Vehil, cuyo gran

talento se puso de manifiesto al representar a la Muerte que va y viene según las órdenes del destino. Juntó Luisa Vehil admirablemente el misticismo lírico con verdadera comprensión humana y con arte psicológico.

Las obras de Federico García Lorca no llegan al escenario oficial ni comercial; su público se limita a un grupo de entusiastas que entiende la sutileza de su poesía. La representación de *Así que pasen cinco años* en julio de 1949 fué una verdadera apoteosis en la cual se reunió el entusiasmado público con los actores del Teatro Experimental "Los Pies Descalzos", así como con reconocidos hombres de letras como el poeta Rafael Alberti que dibujó el telón para ese acto presentado en homenaje al difunto autor. En *Así que pasen cinco años*, "poema fantástico", el autor nos hacer ver la desesperación de la juventud, la tristeza de la vida, su semejanza con la muerte y la facilidad con que se encuentran el pasado con el futuro.

En cuanto a piezas norteamericanas, la obra de Arthur Miller *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*) se mantuvo en escena durante dos temporadas (1949-1950) — cosa excepcional en la escena argentina. Los esfuerzos por captar el espíritu del original de Broadway no se coronaron con éxito a pesar del talento de Narciso Ibáñez Menta, el actor más distinguido del teatro argentino contemporáneo.

Cabe ahora pasar a la producción genuinamente nacional. Cada pieza de un autor argentino tiene que estrenarse en el Teatro Nacional Cervantes bajo la supervisión de la Comisión Nacional de Cultura, o debe representarse en un teatro experimental antes de llegar al teatro comercial.

Entre los jóvenes dramaturgos, Carlos Gorostiza ocupa un lugar destacado. Su comedia *El puente* tuvo el raro privilegio de ser representada durante las dos temporadas de 1949 y 1950 simultáneamente en un teatro experimental y en el Teatro Argentino. En esta pieza interesante la acción se divide en escenas simultáneas que tienen lugar en el interior de la casa del ingeniero encargado de la construcción del puente y al mismo tiempo, fuera de la casa, en el puente mismo, donde juega un grupo de chicos pobres. Cae el puente en construcción y el ingeniero así como los chicos perecen en la misma sepultura. La tragedia no hace distinciones socia-

les. El verdadero interés de la pieza estriba en las escenas simultáneas que presentan un retrato elocuente de dos ambientes —el de la clase pobre y el de los más afortunados— de la Argentina contemporánea.

Siguió a *El puente* otro éxito de Carlos Gorostiza, titulado *El fabricante de piolín* que se estrenó en la temporada de 1950. El protagonista de esta pieza es don Artemio, fabricante rico y generoso quien cae bajo la influencia de un amigo que lo explota y pervierte su carácter. Está a punto de arruinar su vida, la de su familia y de perder la fábrica cuando vuelve en sí y se deshace de la malévola influencia del supuesto amigo. Don Narciso Ibáñez Menta fué muy aplaudido por su habilidad en desarrollar la evolución psicológica de don Artemio.

Otro dramaturgo importante del teatro porteño contemporáneo es Vicente Martínez Cuitiño. Su pieza *Servidumbre* estrenada en el Teatro Apolo a principios del año 1950 fué muy bien recibida. Presenta a un soltero excéntrico considerado loco por sus parientes pobres y avarientos, quienes tratan de despojarlo. La pieza desarrolla la tesis de que cada ser humano tiene que servir a un ideal, a una institución o a una persona. Se le puede tachar a Cuitiño la excesiva crudeza de algunas escenas.

Los hermanos Pelayo también hacen su aporte al teatro contemporáneo. Sin embargo, su producción carece de profundidad. En *El agua que se lleva el río*,[8] por ejemplo, se presenta a una mujer libre, cuyo amor cambia como el agua del río. Extraña el gran éxito de esta obra, de psicología tan convencional y banal.

Se está mostrando predilección por las piezas históricas y patrióticas como las de Enrique García Velloso. Su obra titulada *Los amores de la virreina*[9] ha sido representada casi doscientas veces. La acción de esta pieza se desarrolla a fines del siglo XVIII y consiste en una serie de intrigas y enredos políticos y amorosos. Aunque la pieza tenga interés histórico, es de limitado valor artístico.

Hay que mencionar también a Enrique Suárez Deza que escribió *El calendario que perdió siete días*, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes en la temporada de 1949. Se le hizo mucha propaganda a esa farsa fantástica con base en la parábola del viejo que persuade a la Muerte que cese sus actividades durante algún tiempo. Todos los elementos de la obra ya los habíamos visto en el

Fausto de Goethe, en *Don Juan*, etc. Tanto la concepción de la pieza como su representación no pasaron de mediocres.

Total: se experimenta muy poco en el teatro argentino de hoy. Se escoge lo mejor de la producción extranjera. En cuanto a la producción criolla, le faltan todavía las alas de la tradición y del vuelo libre. Sin embargo, hay talento entre los actores así como interés y entusiasmo de parte del público. Queda por ver si el extraordinario movimiento acusado entre los dramaturgos argentinos contemporáneos llevará a un nuevo florecimiento del teatro platense.

VERA F. BECK,
New York.

NOTAS

1 En el Teatro Nacional.

2 En el Teatro Apolo.

3 En el Gran Splendid, enero, 1950.

4 Estrenada en el Politeama Argentino, abril de 1950.

5 En el Teatro Liceo, junio de 1950.

6 Estrenada por "Los Amigos del Libro" en el Salón Kraft el 12 de noviembre de 1949 antes de llegar al escenario comercial.

7 En el Teatro Cómico, octubre, 1949.

8 Estrenada en el Gran Splendid, a fines del año 1949.

9 Estrenada en el Teatro Nacional Cervantes, marzo, 1949.

PERFILES

Tres escritores de la América del Sur

I

Mario Florián

He aquí uno de los poetas más interesantes de la nueva generación peruana. Dos son los aspectos esenciales de su poesía: el sentido social y la viviente autoctonía. Para comprender cabalmente la raíz de ambos aspectos, es bueno conocer algo de la biografía de este peruano esforzado y valeroso: su melancolía de niño sin zapatos, que va a la escuelita rural, con sus *llanques* (especie de sandalia andina). Pero, a pesar de todo, la vida no es mala para quien sabe abrirse camino con filo de constancia y de esperanza. Y así, en 1940, Mario Florián termina sus estudios de literatura en la ilustre Universidad Mayor de San Marcos, de Lima, tras un sinfín de sacrificios económicos.

Su primer libro, *Noval*, de verso ágil, libre, nervioso, pleno de vida, realiza una poesía telúrica, expresada con sentido humanísimo y con muy bellas imágenes. La vida de las gentes de las montañas, sus dramas, su alegría frente a la llegada del aguacero "fresco panal de músicas del aire", las siembras de los indios y otras visiones igualmente típicas, hallan en su arte una estilización plena de personalidad y de modernidad de buena ley. He aquí, por ejemplo, un fragmento de "Andina", muy nítida descripción de la india madre: "Tú laboras, Andina,—con la virtud de miel que no se quiebra.—Tú llevas a la espalda—almud de trigo, e hijo:—el niño que

no llora— porque sabe sufrir desde nacido,—y sueña hacerse leve— como cendal de trino,—por no curvar tu cuerpo—que aún no echan a tierra tantos siglos.—Iguales brisas de temblor tus manos,—que bien hacen venir la lana al huso,—donde recoges, llena, tu tristeza,— para el poncho final de tu sollozo."

La esencia y el color indigenista de su estética, le vienen a este poeta de su ascendencia quechua-española, del paisaje que alimentó sus ojos, en su nativa sierra del departamento de Cajamarca, centro de los antiguos Kaxamarcas. Y también de sus viajes a lo largo y a lo ancho de su patria. Su condición de hombre pobre no le impidió llegar a las orillas del Titicaca.

Mario Florián obtuvo, en 1944, el premio "José Santos Chocano", conferido por vez primera en el Perú. La obra que mereció ese galardón fué su libro *Urpi*, canciones neoquechuas y poemas.

Su obra subsecuente, *Tierras del sol*, publicada por el autor en 1945, se señala como una admirable realización de ese lirismo telúrico-social que le es tan propio. Si, como nos decía en una de sus cartas, este poeta "sólo aspira a intentar decir la voz del Perú", si sus viajes los realizó "para mejor sentir y expresar la sierra", sus anhelos han cuajado en un libro que constituye una ruda y magnífica expresión de americanidad, ya en sus visiones andinas, como en sus clamores contra la injusticia social. Ambos aspectos se hermanan estrechamente en la poesía de tal peruano. Y el indio puneño, el aymará cargador, es todo un símbolo, en huraña grandiosidad del paisaje, en ese ambiente a la vez maravilloso y desolado.

II

José González Carbalho

José González Carbalho es uno de los poetas argentinos de más intensa vibración emocional, a la vez que de mayor pureza expresiva. A los veintidós años de edad, en 1922, publicó su primer libro, *Campanas de la tarde*, ya revelador de una honda sensibilidad y de un fino gusto estético, aunque desigual en valores poéticos. El autor ha ido depurando y perfeccionando su lenguaje lírico y su visión de la vida y del sueño, en sus libros posteriores, a partir de *Casa de oración*, que se caracteriza por la nobleza de su latido humano, por su credo de fraternidad: "Mi alma es una casa, sin candado la puerta—por eso tantas veces fué la puerta franqueada.—Amores y amarguras la encontraron abierta,—pero los odios negros la encontraron cerrada.—En su redor cantaron las aves de la huerta— y gimieron los vientos de alguna noche helada;—a capricho del viento, ella estuvo cubierta—de flores unas veces, y en otras de nevada.—¡Vinieron tantos seres a gemir su querella!—Silencio y soledad encontraron en ella—y un consuelo infinito les llenó el corazón.—Porque ella es toda tibia como el nido de un ave—porque ella es recogida, consoladora, suave—como si fuera casa de oración".

El misticismo tan humano de este primer poema de *Casa de oración* impregna las mejores páginas de González Carbalho, en sus libros *Palabras del retorno, El ángel harapiento, La ciudad del alba, El libro de Angel Luis, Día de canciones, Historias de niños, Cantados, Orilla nocturna.*

Espíritu noble y diáfano, realiza —en verso y en prosa— una poesía en que la emoción y la imaginación se hermanan musicalmente, en estrofas de un ancho y generoso cristianismo. He aquí

un pasaje que elegimos en *La ciudad del alba*: "Tú que diste a los hombres arar con esperanza—y les ves, por olvido, braceando en la penumbra—¿a quién podrás quejarte de tu amor que no alcanza—y tu luz relegada que se gasta y no alumbra?—Andarás lentamente como quien se resigna—llagado por los hombres en el amor que diste.—Y verás que a tu paso cada ángel se persigna—y canta más despacio porque Cristo está triste".

Poemas densos como este "Dolor de los ángeles" alternan con otros muy leves, lujosos de imágenes y de ritmos, de música sutil. Las evoluciones expresadas a través de los años han ido estilizando cada vez más su poesía. Pero el espíritu es siempre el mismo: captador del celeste verbo del poeta de Nazaret, de la voz franciscana de la Naturaleza y de las cosas humildes; ávido de fraternidad humana y triste del dolor y de la incomprensión de los hombres. Espíritu en que se ha filtrado, como una gota de luna, la melancolía de la vida. Y sabe decir su palabra de fe y de emoción con esa solidaria nobleza, con esa comunión llena de gracia que sólo la poesía y la música pueden ofrendar.

Agreguemos que González Carbalho —autor, asimismo, de una excelente antología *Indice de la poesía argentina contemporánea*, realizada con espíritu amplio y justiciero— es crítico literario independiente y valiente y autor de comprensivos ensayos de arte. De lo primero dan fe, por ejemplo, sus aportes a la revista porteña *Cabalgata*; de lo segundo, sus páginas acerca de Fernando Fader y de Adolfo Pastor.

III

Guillermo Francovich

ALCIDES Arguedas, Guillermo Francovich, Adolfo Costa du Rels y Franz Tamayo son cuatro valores más que suficientes para que apreciemos la importancia de la actual literatura boliviana. Y a esos valores y a otros más —destacados especialmente en el cultivo de la novela y del ensayo— hay que agregar el de los poetas; sobre todo, de los jóvenes que —a nuestro parecer— son los más interesantes: Guillermo Viscarra Fabre, Luis Mendizábal Santa Cruz, Jael Oropeza, Lucio Díez de Medina, Yolanda Bedregal, Oscar Cerruto, Enrique Kempff Mercado, Julio Ameller Ramallo, Jesús Lara, etc.

Desgraciadamente, la literatura boliviana —como su arte, como su ciencia— es muy poco conocida en el resto de América, debido sobre todo a motivos geográficos, a ese apartamiento más físico que espiritual en que ha vivido la república hermana.

Hemos hablado ya aquí de Costa du Rels y próximamente nos referiremos a la obra admirable de Alcides Arguedas. Hoy destacaremos la interesantísima personalidad de Guillermo Francovich. Nació en enero de 1901 en Sucre, ciudad en la que sus estudios se realizaron en el Colegio de Jesuítas y en la Facultad de Derecho. Doctorado en 1921, fué al año siguiente —y hasta 1929— profesor de la misma Facultad en que había estudiado.

Luego ingresó a la diplomacia y después de ser secretario de la Legación de su patria en Lima (1929-1930) y en Río de Janeiro (1934-1935) fué Encargado de Negocios de Bolivia en la capital carioca; de 1942 al 43, ministro plenipotenciario en el Paraguay; y

desde 1945, rector de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier, en Sucre.

La obra de Guillermo Francovich le da puesto de primera fila en la actual literatura hispanoparlante. Se compone de ocho tomos: *Supay*, diálogos en los que está presente un auténtico filósofo de la estética; *Los ídolos de Bacon*, ensayo en que, partiendo de los dos filósofos de apellido Bacon (Rogiero y Francisco) tenemos una visión de arduos problemas humanos, a través de valores culminantes del pensamiento contemporáneo, en una obra orgánica, rica, ágil, medular; *Filósofos brasileños* que para muchos lectores constituyó la revelación de un insospechado mundo intelectual y espiritual; *La filosofía de Bolivia*, estudio informativo e interpretativo de carácter exhaustivo; *Pachamama*, diálogo sobre el porvenir de la cultura en Bolivia; *Tito Yupanqui, La filosofía existencialista de M. Heidegger*; *Humanismo latinoamericano*, conferencia pronunciada en la ciudad de San Paulo; y, además, gran número de ensayos dispersos en diarios y revistas.

La obra de Francovich se caracteriza por la solidez de su cultura americana y universal; por la sobriedad y perosnalidad de su estilo; por su sentido moderno en la noble acepción del vocablo, es decir, aligerada de todo exceso verbalista, de toda pesadez retórica. Es uno de los pensadores de América que ha estudiado con más amplitud los problemas estéticos, en relación con la americanidad y la universalidad.

Defensor de la cultura de Occidente, niega las profecías de Spengler acerca de la decadencia de dicha cultura, a cuya interpretación, valoración y superación dedica Francovich un sector muy vasto de sus inquietudes. "Spengler —dice— hizo del concepto de la cultura una abstracción que no correspondía a realidad alguna. No han existido esos mundos históricos herméticamente cerrados, mundos impenetrables e incomprensibles los unos para los otros, de que él nos habla. Si algunos pueblos que alcanzaron un cierto nivel cultural desaparecieron sin tener ninguna influencia histórica, no fué porque ese fuera necesariamente el destino de toda cultura, sino porque razones geográficas o de otra índole hicieron que se desenvolvieran en el aislamiento. La realidad muestra las interacciones, las mutuas influencias de los pueblos en el curso de la Historia. Lejos de estar separados por abismos culturales o raciales, los hombres

tienen una esencia común que cada vez se hace más profunda, como lo descubrió en la época del Renacimiento el Humanismo, cuyos principios son cada vez más verdaderos y más fecundos".

Guillermo Francovich —que ha sido condecorado por los gobiernos de Brasil, Perú y Paraguay— es uno de los escritores mejor informados acerca del movimiento intelectual latinoamericano. Supo —durante su residencia en Río de Janeiro— difundir noblemente los valores literarios bolivianos y estudiar con nitidez el vasto panorama del pensamiento brasileño.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

DORA MELELLA, *Después está el mar*.—Buenos Aires, 1951. Edit. "Botella al Mar". 47 pp.

Dora Melella constituye la gran revelación de la actual poesía argentina. Cuando sabemos de sus pocos años de vida, nos asombramos de la depuración de su estilo. Por lo general, el poeta muy joven no conoce aquel maravilloso equilibrio que da la armonía estética: o bien, está todavía en el discurso retórico, en la ingenuidad didáctica, en el formalismo académico; o si no, irrumpe violentamente, como queriendo olvidar todo el pasado. Naturalmente, preferimos esta segunda posición.

Dora Melella aparece, en las páginas de su primer libro, con una plenitud de rosa madura, en todo el esplendor de su vitalidad. Su poesía, de carácter confesional, recorre una larga gama de matices; pero siempre es la misma en esencia, de tal manera que el libro forma un solo poema.

He aquí, pues, las páginas de *Después está el mar* que aparece en limpia edición, con el sello de "Botella al mar" y muy expresivas ilustraciones de Seoane, que captan agudamente el espíritu de la obra. He aquí estos versos cuya fuerza de lucha contra la vida, contra la muerte, nos llevan a calificarlos de agónicos. Y todo ello, ¡con qué gracia expresado, con qué música asordinada, con qué delicado lenguaje! De pronto, a manera de un remanso, una tonada cuya "voz" nos hace pensar en una especie de recreación de estilo folklórico:

De mi casa a tu casa brilla el sol.
De mi casa a tu casa va mi canción.
De mi casa a tu casa hay arboleda.
De mi casa a tu casa el viento vuela.
De mi casa a tu casa van mis desvelos.

De mi casa a tu casa va mi ansiedad.
De mi casa a tu casa hay un sendero.
De tu casa a mi casa vendrás, ¿verdad?
De mi casa a tu casa brilla un lucero.

Pero —artista de nuestros días— Dora Melella no puede permanecer indiferente a la visión cárdena que le da el cotidiano acontecer. Y sabe "que en la noche hay agujas que se clavan en sus tobillos; que en el aire hay raíces que se enroscan en sus ojos, y no acaba de entender el sabor de la sangre, ni la aparición de la rosa, ni el dolor del cristal". (En el poema "Asombro".)

Esta poesía no puede ser encerrada en ninguna escuela. Es demasiado libre, es de todos los tiempos, pese a su ubicación actual. Es el mensaje de un ser habitado por el poema, por la gracia del poema. Quizá sea esa la razón de surgir así, tan definitivo, sin que podamos asegurar que la depuración de estas páginas haya nacido de una larga disciplina de cultura, ya que la autora —a quien no conocemos personalmente— no tiene aún veinte años de edad.

Como muy certeramente afirma Arturo Cuadrado en el conceptuoso prólogo de esta obra, se trata "de un libro nacido de los más extraños y esperados designios de la poesía inefable". Y quienes gustan del bien de tal poesía, no pueden permanecer indiferentes ante esta revelación.

* * *

GERALDO PINTO RODRIGUES, *Tempo inconcluso*.—São Paulo, 1951. 36 pp.

Entre las novedades trascendentes en la joven literatura brasileña, señalemos la aparición del libro *Tempo inconcluso* que firma Geraldo Pinto Rodrigues. Es su primera obra impresa.

Geraldo Pinto Rodrigues da, en estos breves poemas, dos características fundamentales: sentimiento dramático de la vida y expresión sintetizada. He aquí, por ejemplo, nuestra traducción de una página elegida al azar: "Ahora que el recuerdo ya no pesa y del silencio fluyen cantos sordos—deja que las dalias matutinas—cubran tu lacerado cuerpo—y apaguen la tristeza de ese rostro.—Hermana de mitos y de secretos—se fué el tiempo de la existencia—llegó el rocío y permanezco.—¡Ah, permanezco—en tu regazo cautivo.—Y desde tu pecho recojo—la música de la planicie".

En otras páginas, la expresión está aún más condensada: llega a una cuarteta, o a sólo dos versos, tomando carácter de inscripción lapidaria. Pero es su visión de la vida lo que más nos interesa: el dramatismo en ella infundido toma diversos matices, yendo del violeta intenso al celeste leve. Es decir: tiene, por momentos, una gracia ligera, muy poética. En cuanto a las influencias, creemos que hay que evocar a esos dos grandes poetas brasileños actuales que son Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade.

El verso libre de este autor posee una música interna y se adapta noblemente al momento lírico elegido, como puede verse, por ejemplo, en esta "Resurrección del héroe": "El cuerpo petrificado ya no levanta—manos, otrora lirios, flor o fruto—podrido, entre el césped y el polvo.—Angeles anuncian glorias (himnos y tristes)—el tiempo vistió al Héroe y olvidó victorias.—Paisaje de mármol, blanca y fría—vestigios remotos de metal y clamor".

Geraldo Pinto Rodrigues nació en febrero de 1927 en Jardinópolis, Estado de San Paulo. Es, actualmente, estudiante de Derecho en la Universidad de San Paulo. Periodista de gran actividad, siente intensamente la hora que le toca vivir. Habiendo participado en el Primer Congreso Paulista de Poesía, efectuado en 1948, presentó entonces la tesis acerca de la fundación del Club de Poesía de San Paulo, ideal ya realizado. Y es en la serie de "Cuadernos" de dicho Club donde aparecen estos poemas de *Tempo inconcluso*.

GASTÓN FIGUEIRA

CARMEN GÁNDARA, *Los espejos*.—Buenos Aires, 1951. Editorial Sudamericana. 264 pp.

Uno de los rasgos distintivos de la literatura hispanoamericana del siglo actual es ese carácter sutil e íntimo que únicamente la pluma de una mujer es capaz de dejar en las obras literarias. La poesía casi llega a identificarse con los nombres de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. En la novela quizás sea menos notable la contribución femenina, pero a este género se han dedicado también con éxito varias escritoras de América, de lo cual dan testimonio

las obras de Teresa de la Parra, Marta Brunet, María Luisa Bombal y otras.

En general, las autoras hispanoamericanas se muestran poco propensas a dejarse arrastrar por las corrientes que se llevan a los hombres. Sea que les interese poco la literatura tendenciosa, sea que les parezca ejercicio más propio del talento masculino el hacer propaganda política o social, prefieren estar al margen de los sucesos y no metidas en ellos. Este retraimiento imprime a la obra femenina un carácter muy personal, pero a menudo alcanza algo más universal y trascendental que los asuntos de que suele ocuparse el hombre. Si los términos "literatura femenina" y "literatura universal" parecen contradecirse, desaparecerá la aparente contradicción ante la prueba de las obras de Safo, de Sor Juana Inés de la Cruz o de Emily Dickinson. Es ésta una literatura femenina por excelencia y es una literatura de todos los siglos y todos los países.

Los espejos, última obra de Carmen Gándara, es una valiosa contribución a la literatura femenina de Hispanoamérica. Es una novela de acertada penetración psicológica, de pureza de estilo, de hondura y belleza: la biografía espiritual de dos personas unidas en la vida común que tienen que llevar, pero separadas por barreras sutiles e indefinibles, y por eso mismo infranqueables. No es nuevo este tema, pero la autora lo maneja con una sinceridad y una sensibilidad que le dan un sello muy personal a la vez que lo elevan y lo hermosean.

Pocos son los personajes femeninos en la literatura hispanoamericana no retratados con tanto acierto y finura como Cecilia, la protagonista de esta novela. Era de una belleza exquisita, sin que su belleza llamara mucho la atención porque "le faltaba intención y brillo"; era "una magnífica araña de cristales apagada." Rehuía toda ostentación; nunca dejaba traslucir su sufrimiento; parecía querer que la nobleza de alma que siempre gobernaba su conducta pasara inadvertida para el mundo. Pálida, apagada, reservada, pero con un amor profundo por su marido, sufría a diario la afrenta del egoísmo e indiferencia de éste. Y lo que más fastidiaba a Gonzalo era la bondad, sin alarde de bondad, de su mujer. Por tratarse de personas inteligentes y de modales refinados, esta incomprensión nunca se manifestaba abiertamente; era como una herida fina y profunda que no se veía.

En el estilo de *Los espejos* hay medida, transparencia y profundidad de pensamiento. Está escrita en una prosa llena de matices poéticos. Hay pasajes que cautivan tanto por su belleza de expresión como por el pen-

samiento que encierran: "la vida seguía eslabonando sus días y sus noches, sus soles y sus lunas, seguía desplegando su largo ritmo, lógica, continua, misteriosa." Carmen Gándara queda maravillada ante la hermosura del escenario de su libro, la región del lago Nahuel Huapi en el sur de la Argentina. Su lirismo encuentra a menudo inspiración en el silencio de los majestuosos bosques de Nahuel Huapi. Es una intérprete tan sensible de la Naturaleza como lo es del alma humana:

> Es un silencio extraño... como hecho de pájaros ausentes, como si acabaran de volarse todos los pájaros del mundo y hubiera quedado esto, este vacío de alas y de vidas, esta quietud hueca que tiene voz de casa abandonada.
>
> ...este silencio hecho de luz debe parecerse al silencio último, a ese que estará rodeando a Dios.

La Argentina de hoy cuenta con varias escritoras de talento, poetisas, cuentistas y novelistas. De las últimas, Carmen Gándara es, sin duda, una de las de más señaladas dotes artísticas. *Los espejos* es un libro digno de compararse con los mejores libros argentinos de la época.

DONALD F. FOGELQUIST,
University of California,
Los Angeles, California.

MIRIAM VIRGINIA MELVIN, *Juan Ruiz de Alarcón: Classical and Spanish Influences.*—Ann Arbor, Michigan, Edwards Brothers, 1942. v, 111 pp.

Bien sabido es que a don Juan Ruiz de Alarcón se le llama casi por antonomasia el "Plauto español" y el "Terencio español"; mas nadie —que yo sepa— antes de la doctora Melvin, ha querido comprobar con rigor científico la veracidad de estas aseveraciones, repetidas con monótona y sospechosa regularidad en los manuales de historia literaria española y mexicana.

En tres capítulos cortos pero apretados, la autora compara las obras de Ruiz de Alarcón con las de Plauto y Terencio. Lo primero que comba-

te con suma eficacia es la unión infundada de esos nombres: Plauto y Terencio, como si fueran los Alvarez Quintero del teatro latino, en vez de ser los de dos escritores con técnicas y fines literarios muy distintos, dos polos opuestos de la comedia romana: Terencio, la comedia fina y pulida, y Plauto, la farsa, o la comedia frívola, alegre y descuidada. [1]

La comparación metódica de las comedias de Plauto con las de Alarcón, revela que los rasgos esenciales del dramaturgo mexicano —su sentido del honor, su sobriedad, su moral estoica, su finura y discreción, sus hondas caracterizaciones— nada tienen que ver con las comedias mal construídas y ligeras de Plauto, plenas de usureros, soldados, esclavos pícaros, enamorados lascivos y parásitos. Mejor sería buscar tipos plautinianos en las novelas cortesanas y picarescas, en las obras de Lope y Tirso, que en las comedias de Alarcón. Aun en sus esfuerzos juveniles —menos alarconianos, digamos— como *El semejante a sí mismo*, *La culpa busca la pena* y *El desdichado en fingir*, no hay nada que no esté ya en las comedias de Lope. Así, no es necesario ir tan lejos, para encontrar los primeros modelos de Alarcón.

El capítulo siguiente se dedica a una comparación de Terencio y Alarcón, en que la doctora Melvin se empeña en demostrar que Alarcón era más moralista que Terencio, y que mientras Alarcón solía tener tesis bien definidas para sus comedias, [2] no las tenía Terencio, pues, en efecto, carecía de "all moral fibre in presenting character and philosophy of life". (p. 45.)

Sin duda resaltan de sus análisis interesantes rasgos diferenciadores en las obras de los dos dramaturgos; pero es una lástima que la erudita autora no haya podido ver más allá de un Alarcón moralista, única y netamente moralista, que fracasó por completo en sus pocas excursiones fuera del ámbito de la moralización. [3] Don Antonio Castro Leal señaló, en unas páginas magníficas, la necesidad de descartar los prejuicios y la estrechez de criterio (difundidos por los franceses) al considerar a nuestro dramaturgo, para poder descubrir "la diferencia entre ese Alarcón moralista, tan caro a la crítica escolar, y el verdadero Alarcón." [4]

Los dos últimos capítulos de la tesis [5] tratan de las influencias españolas en el teatro de Alarcón. En uno de ellos se intenta relacionar *Los pechos privilegiados* y *Ganar amigos*, con *La Estrella de Sevilla*, comedia que sigue siendo anónima. A base de la yuxtaposición de citas de las tres obras, la autora concluye que Alarcón estuvo "fuertemente influído por *La Estrella de Sevilla*" (p. 89). Frente a lo que considera

un número impresionante de frases y circunstancias análogas, la doctora Melvin rechaza la posibilidad del azar, a pesar de que muchas de las coincidencias entre las tres obras son lugares comunes de la época. Realmente es curioso que no se le hubiera ocurrido la posibilidad de una influencia alarconiana, en el autor desconocido de *La Estrella de Sevilla*, pues esta obra se escribió en 1623 y *Ganar amigos* se había representado ya en 1621.[6] Además, las fechas de composición que se ofrecen para *Ganar amigos* y *Los pechos privilegiados* son respectivamente 1617-1618 y 1619-1621.[7]

El trabajo termina con un ligero examen de los refranes en las comedias de Alarcón. La autora supone que Alarcón adquirió el gusto por los refranes durante su estancia en Salamanca, verdadero centro de estudios paremiológicos.

En fin, esta tesis discreta y sugestiva merece ser conocida por todos los especialistas en materia alarconiana, no sólo por haber desbaratado la falsa imagen plauto-terenciana del dramaturgo mexicano, sino por sus agudas indicaciones, referentes a su técnica dramática y a su posición dentro de la dramaturgia del Siglo de Oro.

JOSEPH H. SILVERMAN,
University of Southern California,
Los Angeles, California.

NOTAS

1 No sería muy difícil reunir una colección bastante numerosa de citas en que se habla de otros escritores, como "el Plauto" y "el Terencio de España". He aquí algunas: "Moreto... el Terencio de España", B. Gracián, *El Criticón*, ed. Romera-Navarro, vol. III, p. 270; "El nunca bastante alabado, nuestro Terencio español, el gran Lope Félix de Vega..." *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós* (1656) citado por M. Herrero-García en *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, p. 128; en *La paloma de Toledo*, de Lope de Vega, hay una "interpolación de los cómicos" que sin duda se refiere a Lope mismo:

> Heroico Plauto español,
> Vega ilustre,
>
> *Acad.* x, 241b,

citado por Herrero-García, *op. cit.*, pp. 122-123; según don Alberto Lista *El anzuelo de Fenisa* es una comedia en que Lope "quiso acercarse al género de Terencio y Plauto", *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1836, p. 153.

2 "Alarcón set up first his moral code, each vice and each virtue to be portrayed by a character, and around this he built his *comedia*" (p. 34).

3 "As a writer of *comedias de capa y espada*, Alarcón was a failure" (p. 67). "In the *Anticristo* Alarcón tried to create an epic, but the play was such a failure that it put and end to his literary career" (p. 67, nota 7) (dato interesante, pero falta la comprobación).

4 *Juan Ruiz de Alarcón*, México, 1943, p. 200.

5 Hay un capítulo breve sobre *La verdad sospechosa*, la *Andria* y la *Adelphoe* en que se refutan las ideas de Elisa Pérez (*Hispania*, XI, 2, 1928, pp. 131-149) y las de John Brooks (*Hispania*, XV, 3, 1932, pp. 243-252).

6 Castro Leal, *op. cit.*, p. 145.

7 Castro Leal, *op. cit.*, p. 145 y p. 158.

BIBLIOGRAFIA

La literatura rusa en el Uruguay

Se hace sentir la falta de un estudio serio sobre la difusión de la literatura rusa en Hispanoamérica, comparable a *La literatura rusa en España* de G. Portnoff. [1]

Las páginas siguientes son un modesto esfuerzo de indagación sobre el conocimiento y el renombre de las letras rusas en el Uruguay. Esta república no se ha escogido por casualidad. Situado en la desembocadura del Plata el pequeño y culto país ha estado siempre muy abierto a la influencia de las corrientes europeas; a principios del siglo su bella capital gozó de la fama de una "Atenas criolla." Fué precisamente el período formativo de una generación literaria hispanoamericana en cuyo desarrollo tiene, incuestionablemente, gran importancia la literatura rusa.

La presente bibliografía y los comentarios que la acompañan son el fruto de mis investigaciones en el Uruguay, en 1947-48, [2] y se compusieron a base del vasto material en microfilm, reunido allá con la cooperación perfecta de las autoridades y de los intelectuales particulares. [3] Téngase presente que los datos bibliográficos no han de considerarse completos, pero puede afirmarse que son representativos. Están complementados por comentarios extensos, basados sobre informes conseguidos en entrevistas, en catálogos de bibliotecas y de librerías y en un gran número de fichas adicionales. Estas no han podido incluirse en la bibliografía por no ser estrictamente "literarias", ya por tratar de arte, de baile, de cine, de música y de teatro rusos, ya por ser ajenas a las letras —científicas,

políticas, etc.—, a pesar de proceder de literatos o encontrarse en revistas literarias.

El período investigado comprende sesenta años, desde el primer indicio de la literatura rusa en el Uruguay (1885) hasta el fin de la segunda guerra mundial. Son obvios los límites de este estudio. Conocida es la falta de bibliografías de confianza en toda Hispanoamérica; los escasos archivos uruguayos de derechos de autor, que no se remontan al principio del siglo, no sirven para esta investigación; tampoco están completos los catálogos de bibliotecas importantes ni pueden conseguirse las fechas de adquisición de obras extranjeras. Las existencias de periódicos nacionales, en algunos casos, resultan incompletas y no se puede averiguar nada sobre el comercio de libros, en estadísticas públicas y particulares. Además, hay que tener en cuenta que cualquier estudio de la literatura rusa en el Uruguay queda trunco sin una investigación paralela en la Argentina.[4] Culturalmente las dos naciones son inseparables, de un modo similar a lo que sucede, en Centroeuropa, con las letras suizas o austriacas, íntimamente ligadas con las alemanas, pero muchas veces estudiadas aparte. En efecto, se puede decir que la difusión de la literatura rusa en el Uruguay y los altibajos de su prestigio son una indicación de semejantes fenómenos, no sólo al otro lado del Plata, sino, hasta cierto grado, en toda Hispanoamérica.

El total de informes, fragmentarios pero sumamente útiles, ha de considerarse desde tres puntos de vista: las fuentes, los autores o temas y la fecha.

Fuentes:

Vistos los límites de esta investigación, no hay que sorprenderse de que la mayor parte del material emane de periódicos. Son contados los libros de autores rusos o sobre temas rusos publicados en el Uruguay. Sólo al final de la última guerra, una nueva editorial,[5] evidentemente con fines de propaganda, emprendió en gran escala, desde Montevideo, la difusión de libros rusos, clásicos y modernos. Además de la producción local de obras literarias rusas; se leyeron en el país traducciones españolas y francesas, publicadas en Barcelona, Valencia, Buenos Aires y París. Por las existencias en las bibliotecas tanto públicas (la Nacional y la del Ateneo) como particulares (la de José E. Rodó y la de Carlos Gamba) y por los

anuncios y catálogos de librerías, podemos ver que los tomos baratos de Sempere y Maucci, de España, de Plon Nourrit, de París y de *La Nación*, de Buenos Aires, constituyeron la mayor parte del alimento intelectual de los jóvenes de principio de siglo. Un porcentaje crecido de esas lecturas eran traducciones y adaptaciones del ruso, a veces versiones españolas de otras francesas. Mis entrevistas con veteranos intelectuales del país, algunos de ellos contemporáneos de maestros como Rodó y Reyles, vienen a confirmar el tenor de muchos trozos de informaciones varias. Es obvio que esas conversaciones sobre los recuerdos, las lecturas y preferencias de la juventud de entonces, sin tener valor estrictamente bibliográfico, son fuentes tan importantes para este estudio como los catálogos y anuncios de libros y las alusiones a los rusos en los escritos de autores uruguayos. [6]

Se han examinado treinta y cinco periódicos. [7] Tres, con ambiciones literarias, eran del interior de la república. De diarios se incluyeron sólo siete, por tener un folletín, suplemento literario o sección de crítica. La mayor parte del material se extrajo de revistas literarias y semi-literarias, algunas de las cuales fueron de muy poca duración, mas de gran prestigio por estar relacionadas con escritores destacados del Plata. De las más duraderas se examinaron sólo los años indicados, excepto el *Mundo Uruguayo*, revista cultural y semiliteraria que sigue publicándose desde el final de la primera guerra mundial. Este semanal que combina, en el Uruguay, las funciones de *Time*, *Life* y *Saturday Evening Post* norteamericanos, se ha estudiado íntegro. No ha de asombrarnos el número elevado de fichas bibliográficas procedentes del duradero periódico popular. En la mayoría de los casos se trata de cuentos rusos, algunos de los cuales hasta se imprimieron dos veces.

La inclusión de escritos de origen ruso en periódicos de cualquier tipo y de cualquier matiz político [8] durante el período entero, aguzó el apetito de los uruguayos por las lecturas rusas y aseguró la amplia difusión de la literatura rusa en el país. Nótese la casi completa ausencia de poesía y de las grandes novelas, graves y voluminosas, la frecuencia de escritos humorísticos, [9] así como los cuentos rusos para los niños. Parece que la popularidad de material ruso no estaba ligada con ciertos periódicos sino con determinadas épocas, fenómeno que discutiremos más abajo.

Autores - Temas:

De todos los informes, tanto bibliográficos como de otra clase, salta a vista la popularidad de los escritores pre-revolucionarios. Estos siguen imprimiéndose al lado de los soviéticos. Sólo uno de los revolucionarios, Gorki, puede compararse en importancia con los grandes del pasado. En efecto, su fama se remonta a los primeros años del siglo. El número crecido de fichas de Chejov y Averchenko se debe, sin duda, a la impresión de sus cuentos. Su brevedad se prestó muy bien al uso periodístico y les agradó a los criollos, generalmente aficionados a ese género. No obstante, faltan casi del todo las voces críticas respecto a los dos autores.

Los escritores que cautivaron más constantemente la imaginación de los uruguayos fueron Tolstoi y Gorki. Es obvio que el interés público se aferró tanto a las vidas como a las obras de esos titanes. Gogol y Turgenev solían leerse a fines del siglo pasado; Dostoievski más bien en el nuestro. La influencia de éste puede verse en cuatro novelistas uruguayos: Reyles, Quiroga, Espínola y Zavala Muniz. [10]

Ya antes de la primera guerra mundial un número considerable de obras rusas estaba a disposición de los lectores del Uruguay. He podido contar unos cuarenta títulos de libros de Tolstoi y más o menos una docena de cada uno de los siguientes autores: Dostoievski, Turgenev, Kropotkin y Gorki. Cuarenta títulos más eran de muchos autores menos conocidos. Los aficionados a Turgenev y Dostoievski pertenecían a la clase alta, pues ellos podían leer sus obras en versiones francesas, publicadas en muchos casos con anterioridad a las de otros autores. Más amplia era la fama de Tolstoi y Gorki, sin duda los escritores rusos más populares. Su auge, a principios de este siglo, coincidió con los años en que se formaron los líderes intelectuales de ayer y de hoy.

La muerte de Tolstoi produjo más comentarios que el fin de la última guerra civil ocurrido pocos días antes. [11] En 1905 los montevideanos se preocuparon mucho de la salud de Gorki y la intelectualidad del país conmemoró su muerte, treinta y un años más tarde, en una semana de luto. [12] La simpatía con los rusos está evidenciada en los muchos artículos dedicados a sus vidas y sus

obras, escritos, en la mayoría de los casos, por uruguayos y casi nunca por plumas rusas.

El interés general en las cosas rusas se manifiesta también en unos cincuenta ensayos, omitidos en la siguiente bibliografía, que se ocupan de temas como el teatro, el cine, la música, los bailes y las artes rusos. Más elevado aún es el número de artículos (c. 100) sobre variados asuntos rusos que se encontraron en publicaciones culturales como *Cruz del Sur*, *Pluma*, *El Día* (suplemento), *Mundo Uruguayo* y otros. No cabe duda de que los uruguayos estaban relativamente bien informados de la vieja y de la nueva Rusia. Y eso que faltaban casi por completo los intermediarios culturales de rigor entre pueblos: viajeros, traductores y emigrantes. Se sabe sólo de tres uruguayos que visitaron a Rusia y luego escribieron sus impresiones;[13] no se conoce ninguno que haya traducido directamente del ruso al castellano; los inmigrantes rusos eran un grupo poco culto. Por consiguiente, el conocimiento de las cosas rusas en el Uruguay, incluso el conseguido por medio de la literatura, era de fuente completamente secundaria. No ha de extrañarnos que esa Rusia más o menos imaginaria haya sido el tema de creaciones literarias que pueden calificarse de "pseudo-rusas" y que se publicaron en el Uruguay desde hace mucho tiempo. Puestas aparte en la bibliografía,[14] constituyen a la vez la mejor evidencia del conocimiento y del prestigio de las letras rusas en el país. La antigüedad del fenómeno es testimonio suficiente de que generalmente no se trata de una actitud pro-soviética. Demuestra cierta simpatía liberal con las víctimas del régimen czarista, con los mujiks,[15] los vagabundos —tenidos como parientes de los "atorrantes" platenses— y rusos perseguidos más modernos. Entre los autores de estos productos literarios, extraños mas no escasos, se encuentran ecritores uruguayos que ocupan un puesto de honor en las letras de la patria. Es otro indicio de un vago sentimiento de afinidad entre rusos e hispanoamericanos, a que he aludido en otro artículo.[16]

Fecha:

Los informes y fichas respecto al siglo diecinueve son relativamente escasos; sin embargo, comprueban fuera de duda la antigüedad de la influencia literaria rusa en el Uruguay. Según J. Pivel

Devoto, Director del Museo Histórico Nacional, el interés por las cosas rusas ya se manifestó en 1855 cuando los uruguayos suspendieron una de sus frecuentes luchas civiles para celebrar la caída de Sebastopol. La fecha siguiente e indudablemente la primera de carácter literario es la de 1885, año en que Javier de Viana Pérez, más tarde el renombrado cuentista Javier de Viana, publicó su primer cuento, *Rew-Loul*. [17] Ambientado a orillas del Dnieper, sus protagonistas son gauchos decadentes con apellidos rusos. Es a la vez la primera evidencia del sentimiento de afinidad entre los dos ambientes arriba indicado. Las obras rusas que informaron sobre su país en aquella primera época de difusión deben de haber sido versiones francesas, puesto que faltan casi por completo las traducciones castellanas antes de 1885. [18] Estas empezaron a publicarse, pocos años después, en la revista *España Moderna*, luego en la colección de libros de la misma editorial madrileña y por fin extensamente en otros centros de España. Parece que las versiones españolas tanto como las francesas estaban disponibles en Montevideo poco tiempo después de haber salido de la imprenta. Los temas de las obras rusas —crímenes políticos, trabajos forzados, fríos intensos, etc.— raros para los criollos del ochenta y noventa, preocuparon mucho a los montevideanos, según los periódicos y los testimonios personales. [19] A causa de las relaciones directas del Uruguay con Francia la difusión literaria rusa en algunos casos dejó a un lado a España —más tarde, el medio más importante— y Montevideo pudo anticiparse a Madrid: Las novelas cortas de Turgenev se imprimieron en *El Siglo* tres años antes de darse a luz en *España Moderna*. El estudio crítico de Tolstoi por V. Pérez Petit se adelanta más de un año al supuesto primer estudio crítico del autor ruso en España. [20] En el ochenta el citado diario *Siglo* publicó también dos completas novelas pseudo-rusas de autores europeos. La difusión de las letras rusas no se debió sólo a la lectura informal. Desde el noventa del siglo pasado se enseña la literatura rusa como parte de la literatura mundial, en las escuelas uruguayas. El libro de texto de Blixen, [21] conocido literato y maestro de Rodó, resulta una obra excepcionalmente bien informada. En efecto, el grupo de Rodó tenía conocimiento íntimo de la producción rusa. [22]

En 1900 se aceleró el proceso de difusión. En la primera década del siglo las ediciones baratas de autores rusos se vendieron en todas partes, incluso en el interior. En los periódicos abundó el material ruso que ocupó un lugar prominente, superado únicamente por lo francés. Fué el tiempo de Tolstoi y Gorki, probablemente el momento culminante de la influencia cultural rusa en el país. La Rusia exótica, con sus imágenes de "nieve", "trineo" y "lobos" atrajo los líricos de filiación modernista. La patria de Bakunin y Kropotkin interesó a los jóvenes de simpatías revolucionarias. El incipiente movimiento socialista y anarquista en el Plata coincidió con la acelerada difusión de la literatura rusa y es cosa baladí averiguar cuál de los dos fenómenos fué el vehículo del otro.

Es evidente que los montevideanos tuvieron ciertas oscilaciones en sus simpatías por los rusos. En 1900, por ejemplo, se estableció el núcleo anarquista del "Centro Internacional". En 1905, las revueltas de Rusia, después de la guerra japonesa, llamaron la atención general sobre el lejano país. Las olas de 1907 y 1911 han de atribuirse al aumento de la actividad intelectual, tanto política como literaria, en el Uruguay. Fué el principio de la época de Batlle; se compusieron sonetos a Gorki y el dramaturgo nacional Herrera fué comparado con el gran ruso en los pueblos del interior.[23] Después, José Batlle y Ordóñez utilizó el espíritu rebelde de los jóvenes intelectuales para sus obras de reforma; empezó a decaer la difusión de las letras rusas que llegó a un bajo al final de la segunda década. En el veinte había cierto renacimiento de Dostoievski. Reaparecieron también los clásicos rusos y otros jóvenes se "empaparon"[24] en sus obras. Volvió a acrecentarse la difusión hasta llegar a un nuevo auge en el treinta. Con la curiosidad por la nueva Rusia experimental se renovó el interés en los autores pre-revolucionarios. Más tarde la política tornó a oscurecer el renombre de la literatura rusa en el Uruguay. La Rusia que había pactado con Hitler no era un tema favorito. Eso cambió nuevamente, como en el resto del mundo, cuando los rusos, primero víctimas luego vencedores de los alemanes, se cubrieron de matices heroicos. Hubo una nueva ola de difusión literaria rusa que incluyó a los clásicos al lado de los autores más recientes. Por primera vez el tráfico intelectual se movió en ambas direcciones. El representante de la República Oriental del Uruguay en Moscú se puso a difundir las

letras uruguayas en Rusia. Presentó el *Ariel* de Rodó, con unas cincuenta obras más, a las bibliotecas de la capital soviética.[25] De 1945 en adelante, es decir, más allá de los límites de este estudio, la difusión de la literatura rusa en el Uruguay, desgraciadamente, ha llegado a tener un aspecto político.

En conclusión hay que decir que al seguir la difusión y el renombre de las letras rusas en el Uruguay se observan fluctuaciones más o menos parecidas al resto del mundo. Sin embargo, es interesante que el país participa de este fenómeno desde el ochenta del siglo pasado, época en que empezó la difusión en gran escala, en Francia. En efecto, al principio los conductos de difusión iban directamente de Francia al Plata. Parece que los uruguayos tenían conocimientos mejores y más generales de las cosas rusas, que los norteamericanos y muchos europeos. Sin embargo, esos conocimientos se basaron en fuentes indirectas y muy dudosas, tratándose casi exclusivamente de adaptaciones, malas traducciones y traducciones de traducciones. Esto originó las creaciones literarias pseudo-rusas, equiparables a los escritos pseudo-españoles de la Rusia del siglo dieciocho, y que, por cierto, forman algo muy original. La afinidad entre el gaucho de la pampa y el mujik de la estepa parece exagerada o inexistente. Las simpatías de los uruguayos, en los sesenta años que hemos analizado, se dirigieron al pueblo ruso y no a su régimen. El "cuento" ruso de tipo popular se enumeró entre las lecturas favoritas. De ahí que cualquier estudio futuro de la influencia literaria rusa sobre la literatura uruguaya ha de enfocarse en "el cuento". A causa de la amplia difusión y de su prestigio no se tenía a las letras rusas por algo profundamente ajeno o exótico. Las lecturas rusas formaban una parte normal e importante en "la dieta literaria" de los intelectuales del Uruguay.

GEORGE O. SCHANZER,
St. John's University,
Graduate School, Brooklyn.

NOTAS

1 (New York, Instituto de las Españas, 1932.) Esta excelente obra no puede, sin embargo, considerarse completa, puesto que fué escrita a base de material disponible en los Estados Unidos.

2 Mi estancia en el Plata fué auspiciada por la Universidad del Estado de Iowa y ayudada por el Departamento de Estado y la Administración de Veteranos. Ahí reuní, al mismo tiempo, el material para mi tesis doctoral.

3 Agradezco especialmente la ayuda del director y del personal de la Biblioteca Nacional, los consejos e informes ofrecidos por los señores Carlos Gamba, Francisco Espínola, Raúl Montero Bustamante, Juan Pivel Devoto, Dardo Regules, Justino Zavala Muniz y muchos otros.

4 No ha de olvidarse, sin embargo, que el ascendiente cultural de Buenos Aires sobre Montevideo es un fenómeno de este siglo.

5 Ediciones Pueblos Unidos, generalmente —así como en la bibliografía— citada E. P. U.

6 Sobre las alusiones de Rodó a los rusos, véase "Rodó's Notes on Tolstoy's *What is Art?*" del autor, en *Symposium*, v, 2 (nov. 1951).

7 Periódicos examinados, en orden cronológico de publicación:

Anales del Ateneo, 1881-1886.

Revista de la sociedad universitaria, 1884-1885.

El Siglo, (diario, examinados los años 1885-1894).

Revista nacional de literatura y ciencias sociales, 1895-1897.

La revista, 1899-1900.

Revista literaria, 1900.

Rojo y blanco, 1900-1902.

Vida moderna, 1900-1902, 1910-1911.

El día, (diario, examinado el año 1900).

Tribuna libertaria, 1900.

Voz del teatro, 1900.

Nueva Atlántida, 1903.

Diario nuevo, (diario, examinados los años 1903-1905).

Apolo, 1906-1915.

La lucha, 1907 (publicado en el interior).

La racha, 1907.

El principio, 1907.

Tribuna popular, (diario, examinados los años 1907-1908).

Bohemia, 1908-1910.

La semana, 1909-1913.

Vida nueva, 1910-1911.

El deber cívico, 1910-1915 (publicado en el interior).

La defensa, 1910-1912 (publicado en el interior).

Kuku, 1911.

La razón, (diario, examinados los años 1913-1914. 1916-1917).

Selecta, 1917-1918.

Pegaso, 1918-1924.

El mundo Uruguayo, 1919-1945.

La democracia, (diario, examinados los años 1921-1925).

Teseo, 1923-1924.

Cruz del sur, 1924-1931.

Pluma, 1927-1931.

Mañana, (diario, examinado el año 1932).

El día (suplemento), 1932-1945.

Revista nacional, 1938-1945.

8 Al lado de periódicos del centro y de la izquierda se encuentran, por ejemplo, *La Democracia*, vocero de un grupo nacionalista, *El Día* y *Revista Nacional*, semi-oficiales, y *El Siglo*, diario de comercio de fines del siglo.

9 Se puede pensar que hayan sido tomados de alguna antología y publicados en el curso de varios años. Son contados los números del *Mundo Uruguayo* de ciertas épocas que salieron sin el cuento ruso obligatorio.

10 Véanse, sobre Reyles, entre otros, Max Daireaux, "La novela rusa y la literatura hispanoamericana", *Nosotros*, LXXI, (1927); acerca de Quiroga, J. R. Spell, *Contemporary Spanish American Fiction*, 1944, p. 163. Espínola y Zavala Muniz me hablaron francamente de su admiración por el maestro ruso.

11 Necrología, *Vida Nueva*, 47, nov. 1910.

12 Compárese Bibliografía, pp. 27 y 28.

13 Piria (1900), Agorio (1918) y E. Frugoni (1945). No he visto los libros de Agorio y Frugoni. El último, según me dicen, fué traducido al ruso.

14 Hay que añadirles los poemas en honor de Gorki de Falco y de Lasplaces que se hallan en el grupo de escritos dedicados a este autor.

15 La ortografía de la palabra, así como la de los autores Bajenon y Garchine (véase la Bibliografía) es indicadora de la ruta de difusión, es decir, por Francia.

16 "Parallels between Spanish American and Russian Novelistic Themes", *Hispania*, XXXV, 1 (feb. 1952). Los escritores uruguayos Espínola y Zavala Muniz me hablaron de "semejanza de ambiente" y "semejanza de la realidad social".

17 En la olvidada revista *Primeros Rasgos*, I, 1 (1885). J. Pivel Devoto merece la palma de este descubrimiento.

18 Está en preparación una lista de las primeras traducciones del ruso al francés y al español con las respectivas fechas.

19 Raúl Montero Bustamante recuerda una función de "Los forzados de la Siberia", en un teatro de títeres.

20 En agosto de 1898, según Portnoff (p. 51). El artículo de Pérez Petit está fechado: 25 de enero de 1897.

21 *Estudio compendiado de la literatura contemporánea desde 1789 a 1893*, Montevideo, Dornaleche, 1894.

22 Cfr. n. 6. Rodó y sus compañeros dieron a su profesor el apodo "Vonvizin", apellido de un dramaturgo ruso del siglo dieciocho. Rodó aludió a Tolstoi en uno de sus primeros artículos (10 de noviembre de 1897). El maestro poseyó los siguientes libros rusos:

Andreiev, Leonidas, *Erase una vez.*

Gorki, Máximo, *Sasubrina.*

Gogol, N., *Tarass Bulba.*

Kropotkin, P., *Herbert Spencer.*

Novicow, J., *La guerra y sus pretendidos beneficios.*

Pavlowski, Alessandro, *Non e vero.*

Persk y Sergio, *Tolstoi íntimo.*

Tolstoi, León, *La guerra ruso-japonesa.*

———, *Amor y libertad.*

———, *La esclavitud moderna.*

———, *La revolución en Rusia.*

———, *La guerra y la paz.*

———, *Mi confesión.*

———, *Los hambrientos.*

———, *¿Qué es el arte?*

———, *La verdadera vida.*

Además registró entre las obras que había leído las que siguen:

Dostoievski, Th., *Le crime et le châtiment.*

———, *El eterno marido.*

———, *Le four* (sic).

———, *Humillieux et offensés* (sic).

———, *Journal d'un ecrivain.*

———, *Les pauvres gens.*

———, *L'esprit souterrain.*

———, *Les frères Karamasow.*

———, *Souvenir de la maison des morts.*

———, *C'elle d'un autre.*

———, *Carnet d'un inconnu.*

———, *Krostkaia.*

———, *Le rêve de l'oncle.*

———, *Les possédés.*

———, *La confession de Stavroguine.*

Gontcharof, *Max le nihiliste.*

Chestov, León, *Les révélations de la mort.*

Krestovsky, *Mme. Budonieff.*

Korolenko, W., *Le rêve de Makar.*

Krisinska, Mlle. Marie, *L'amour cheminée.*

Krestovski, *Mme. Ridnieff* (?).

Potapenko, *Roman d'un homme raisonable.*

Paschkoff, Lidia, *Fleur de Jade.*

———, *La princesse Vera Glinsky.*

———, *Le roman d'un Grand Duc.*

Pouchkine, *La fille du capitan.*

(La ortografía no es del autor.)

23 Véase "Ernesto Herrera, primer bohemio y segundo dramaturgo del Uruguay", del autor, State University of Iowa, unpubl. diss., 1950.

24 Así lo calificó el conocido autor Francisco Espínola.

25 Véase el texto de la conferencia con motivo de la presentación de *Ariel*, en la *Revista Nacional* (enero de 1946).

BIBLIOGRAFIA*

ACHE, Shalom, Presos políticos, *Mundo*, 29/7/39.

AFANASIEV, El infortunio, *Mundo*, 3/10/29.

———, El príncipe Danilo, *Mundo*, 19/12/29.

ANDREIEV, Leonidas, El capitán Kablukov, *Mundo*, 6/5/37.

———. En la oscura lejanía, *Democracia*, 4/5/24.

———, El juramento inolvidable, *Mundo*, 13/3/30.

———, Justicia de hombres, *Mundo*, 2/8/45.

———, La limosna, *Mundo*, 22/8/35.

———, La Marsellesa, *Día*, Supl., 28/9/39.

———, "El océano", Reseña de la representación en el SODRE, *Día*, Supl., 25/12/32.

---

* Ortografía: Hay gran variedad en la transcripción de los apellidos rusos en el Uruguay. Es obvio que aquí se usa sólo una forma que no ha de considerarse la mejor y muchas veces no está conforme con la de la Biblioteca del Congreso.

Errores: Debido a la calidad de papel de diario unas cuantas copias fotográficas resultaron algo oscuras y puede haber dos o tres fechas parcialmente incorrectas.

Abreviaturas: *Mundo* = *El Mundo Uruguayo*
E. P. U. = *Ediciones Pueblos Unidos*

De las fechas se citan sólo los dos últimos números, por ejemplo: 3/5/00 = 3 de mayo de 1900.

ANDREIEV, Leonidas, Risas, *Mundo*, 10/1/35.

———, El silencio, *Mundo*, 25/3/37.

Anónimo, Guerra de guerrillas, *Mundo*, 5/8/43.

———, Un astuto paisano, (cuento ruso, Mundo uruguayo infantil), *Mundo*, 4/6/31.

ARTZIBACHEV, Michel, El límite, *Mundo*, 14/2/35.

AVERCHENKO, Arkady, El abogado, *Mundo*, 27/5/37.

———, Un abogado, *Mundo*, 5/2/31.

———, Los caníbales, *Mundo*, 6/6/35.

———, Como no gané la guerra, *Mundo*, 6/5/37.

———, El curioso caso de la vaca, *Mundo*, 22/5/41.

———, Edipo Rey, *Mundo*, 19/3/36.

———, Edipo Rey, *Mundo*, 18/11/26.

———, Un encuentro, *Democracia*, 1/6/24.

———, La fuerza de la elocuencia, *Mundo*, 27/3/24.

———, El jardín zoológico de Constantinople, *Mundo*, 18/10/23.

———, Kostia, *Mundo*, 19/1/28.

———, Mejicano, *Mundo*, 29/4/37.

———, ¡Mi marido es tan celoso!, *Mundo*, 18/12/41.

———, La Mnemónica 54-26, *Mundo*, 24/11/27.

———, La mosca y el presidiario, *Mundo*, 20/1/38.

———, Una mujer, *Mundo*, 8/7/37.

———, Pan de pascuas, (cuentos para niños), *Mundo*, 21/2/24.

AVERCHENKO, Arkady, El pavo relleno, *Mundo*, 30/5/40.

———, Un problema, *Mundo*, 4/10/28.

———, Un problema, *Mundo*, 4/4/40.

———, La subasta pública, *Día*, Supl., 23/7/33.

———, El último mono, *Democracia*, 7/8/24.

BASKHIRTSEFF, M.

Montero Bustamante, Raúl, María Baskhirtseff, *Revista Nacional*, VII, 77 (mayo, 1944).

BEK, A., *Los hombres de Panfilov en la primera línea.* Montevideo, E. P. U., 1944.

BELYK y PANTELEEV, *Shkid* (reseña), *Cruz del Sur*, Ag.-Sept., 1930.

BUNIN, Iván, Nos amábamos, *Mundo*, 8/9/38.

CHEJOV, Antón, Un alto en el camino, *Mundo*, 12/2/31.

———, El amor de un contrabajo, *Mundo*, 1/10/36.

———, Anita, *Mundo*, 9/1/30.

———, Una aventura frustrada, *Mundo*, 18/1/40.

———, Un buen fin, *Democracia*, 10/7/24.

———, El camaleón, *Mundo*, 17/3/38.

———, Un casamiento por interés, *Mundo*, 29/1/25.

———, La cirugía, *Mundo*, 15/10/36.

———, La condecoración, *Mundo*, 29/5/24.

———, El chico travieso, *Mundo*, 16/7/36.

———, De madrugada, *Democracia*, 1/3/25.

———, El drama, *Mundo*, 14/12/37.

CHEJOV, Antón, Elocuencia funesta, *Mundo*, 12/9/35.

———, Entre chiquillos, *Mundo*, 30/10/24.

———, Era ella, *Mundo*, 3/12/31.

———, El espejo milagroso, *Mundo*, 21/9/33.

———, En la oscuridad, *Mundo*, 30/11/33.

———, Gusev, *Mundo*, 4/7/40.

———, El hijo rebelde, *Mundo*, 12/10/39.

———, El miedo, disquisiciones fantásticas, *Mundo*, 24/4/41.

———, Los nervios, *Mundo*, 3/4/25.

———, Los nervios, *Mundo*, 13/4/33.

———, Una noche de espanto, *Mundo*, 5/1/33.

———, Una noche terrible (reseña), *Pegaso*, Sept., 1922.

———, El 9499, *Mundo*, 6/8/36.

———, Una obra de arte, *Día*, Supl., 2/8/36.

———, Una obra de arte, *Mundo*, 4/1/37.

———, El orador, *Mundo*, 3/4/24.

———, Parole d'honneur, *Mundo*, 18/7/40.

———, Perpetuum mobile, *Mundo*, 4/2/37.

———, Polinka, *Mundo*, 22/10/36.

———, La primera injusticia, *Mundo*, 11/4/40.

———, El relato tardío, *Mundo*, 28/11/40.

———, El rey de los frescos, *Mundo*, 18/9/41.

———, Un ser indefenso, *Mundo*, 9/1/36.

CHEJOV, Antón, La tristeza, *Mundo*, 1/8/35.

———, El vengador, *Mundo*, 29/5/41.

———, La venganza, *Mundo*, 23/2/33.

———, Ya no es como antes, *Mundo*, 30/1/36.

DOSTOIEVSKI, Fedor, El árbol de navidad, *Mundo*, 28/12/39.

———, El árbol de la navidad, *Mundo*, 25/12/30.

———, *La confesión de Stravrogin*. Montevideo, Biblioteca Cultura, 1933, 125 p.

———, Crimen y castigo, *Justicia*, 1/11/26.

———, *Les frères Karamazov*. Notas bibliográficas, (reseña), *Pegaso*, mayo, 1924.

———, *Krotkaia*. Traducción del francés por Eusebio A. Lauretto. Montevideo, Centro de Estudios Ariel, 1935.

Adamis, Nedo, La pequeña estenógrafa de Dostoievski, *Mundo*, 22/5/41.

Bajenon, N., * Maupassant y Dostoievski, *Bohemia*, números XXIV-XLII (1910).

Bustamante, G. G. Dostoiesvki, el gran novelista, *Mundo*, 9/7/36.

Dostoievski, Amanda, Dostoievski en la intimidad, *Democracia*, 20/6/24.

———, León Tolstoi y Fedor Dostoievski, *Mundo*, 22/8/35.

González, B., Mujeres de novela: Bárbara (Dostoievski: "Los humildes"), *Mundo*, 26/12/29.

Zweig, Stefan, Miniatura histórica, Petersburgo, Plaza Semenowsk, 22/12/1849, *Día*, Supl., 14/4/35.

* Debería escribirse "Bazhenov".

EHRENBURG, Ilia, El precio de la traición, *Mundo*, 14/12/44.

GARCHINE, O., * La señal (cuento ruso), *Vida Moderna*, abril, 1911.

GOGOL, N., Una excelente interpretación de "El Matrimonio", (reseña de J. Caporale Scelta), *Mundo*, 9/9/43.

GORBATOV, B., Amistad en el ártico, *Mundo*, 11/8/38.

GORKI, Maxim, Antón Chejov (cuento), *Democracia*, 3/2/23.

———, "Los bajos fondos", obra maestra del cine francés (reseña), *Mundo*, 1/12/38.

———, Bolés, *Diario Nuevo*, 11/3/05.

———, *Un compañero extraño*, Prólogo de C. Bernardo de Quirós. Montevideo, Claudio García, 1920, 136 p.

———, Un cuento ruso: Teresa, *Mundo*, 16/11/39.

———, En mi celda, *Mundo*, 10/8/39.

———, Huelga en Nápoles, *Mundo*, 19/11/36.

———, *Juventud*. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1944, 188 p.

———, El Khan y su hijo, *Democracia*, 25/5/24.

———, La leyenda de Mirón el Ermitano, *Mundo*, 17/11/21.

———, La nada, *Mundo*, 13/2/41.

———, *La revolución y la cultura bolchevista*. Prólogo de N. Tasín, Montevideo, C. García, 1920, 121 p.

———, Su novio (idéntico con "Teresa"), *Mundo*, 10/10/35.

———, *Los vagabundos*, Montevideo, C. García, 1920.

* Debería escribirse "Garshin".

GORKI, Maxim, Zasubrina, *Mundo*, 26/10/27.

Barrett, Rafael, "Gorki y Tolstoi", *Al margen*, Montevideo, O. M. Bertani, pp. 67-72.

Claveau, Armando, Tolstoi y Gorki a modo de paralelo, *Cruz del Sur*, 31/7/24.

Con M. Gorki, Una entrevista Gorki-Tolstoi, *Diario Nuevo*, 12/7/05.

Falco, Angel, "Gorkiana", en *Cantos rojos*, Buenos Aires, Maucci, [1910].

Hablando con Gorki, *Diario Nuevo*, 13, 14 y 15/4/05.

Istrati, Panait, La tragedia de Gorki, *Día*, Supl., 26/7/36.

Las jornadas finales de la Semana de Gorki, *Mundo*, 30/7/36.

Kriutchkov, Piotr, Cómo asesiné a Gorki, *Mundo*, 12/5/38.

Lasplaces, Alberto, "Gorki", en "Los Bárbaros", *Salmos a la vida*, Montevideo, Bertani, 1913.

Lenin según Gorki y según Ttrotzky, *Pluma*, Nov., 1927.

Literatos contemporáneos: M. Gorki, reseña de una obra de Ulisses Ortensi, *Vida Moderna*, Nov., 1902.

Máximo, Gorki, Ultimas noticias, *Diario Nuevo*, 18/5/05.

Saralegui, J. O., Ha muerto Máximo Gorki, *Mundo*, 25/6/36.

La semana Gorki en el Ateneo, *Mundo*, 23/7/36.

Tiempo, César, Máximo Gorki vivo, *Mundo*, 3/12/42.

IVAN, Elena E., Un cuento ruso para los niños, *Mundo*, 14/3/40.

KATAEV, Valentín, *Una vela blanca en el horizonte*, Montevideo, E. P. U., 1943.

———, El desfalco (reseña), *Cruz del Sur*, Ag.-Sept., 1930.

KESLER, Herman, El tambor, *Mundo*, 16/11/33.

KOLLONTAY, Alejandra, Hermanas, *Mundo*, 19/4/34.

KONONENKO, Elena, Evasión, *Mundo*, 7/12/44.

KRIMOV, Yuri, *El petrolero Derbent*, Montevideo, E. P. U., 1945.

KROPOTKIN, Pedro, La lengua rusa, *Democracia*, 11/5/24.

KUPRIN, Alejandro, Una carta feliz, *Mundo*, 11/11/37.

———, Demir Kaia, *Mundo*, 11/4/40.

———, Un idilio, *Mundo*, 12/6/41.

LERMONTOV, "El desertor", en Benjamín Fernández y Medina, *Monólogos, Diálogos y comedias de salón*, Montevideo, 1916.

MAIACOVSKI.
Jesualdo, Una vida y muerte como una tempestad: Maiacovski, *Mundo*, 1/4/43.

MALYSHKIN, Alejandro, El ciclón, *Mundo*, 23/3/39.

NEVEROV, Alejandro, Hambre, *Mundo*, 8/3/34.

NILIN, P., Así murió el hojalatero, *Mundo*, 2/2/39.

OGNIEV, Nicolai, Los favoritos, *Mundo*, 1/3/34.

PAVLENKO, Piotr, *La ciudad en la Taiga*. Traducido de la versión francesa, por Roberto Arias, Montevideo, Biblioteca Social Internacional, s. f., 224 p.

PILNIAK, Boris, Tierra en las manos (cuento soviético), *Mundo*, 22/3/34.

———, Tierra en las manos, *Mundo*, 16/2/39.

POLIAKOV, A., Trofeo, *Mundo*, 19/10/44.

PUSHKIN, Alejandro, El constructor de ataúdes, *Mundo*, 8/4/37.

———, El pistolazo, *Mundo*, 1/7/37.

———, Recordando a un gran romántico, *Mundo*, 11/2/37.

RIABTSEV, C., La literatura rusa postrevolucionaria, *Día*, Supl., 3/11/35.

RIENKA, Iwan, La vida rusa, *Siglo*, 4/10/89.

ROMANOV, Panteleimon, Tinieblas, *Mundo*, 29/3/34.

SAVICH, Ovaidi, Los matreros, *Mundo*, 24/9/36.

SEFULINA, Lidia, Infancia dorada, *Mundo*, 20/11/30.

SEMIONOV, Sergio, El nacimiento del esclavo, *Mundo*, 20/8/36.

SHOLOJOV, M., El padre, *Mundo*, 5/4/34.

———, El padre, *Mundo*, 31/1/35.

———, *Sobre el Don apacible*, (reseña), *Pluma*, enero de 1931.

SLESKIN, J., La valija, *Mundo*, 29/1/25.

SOBOLEV, L., El alma marina (premio Stalin, 1943), *Mundo*, 16/11/44.

TOLSTOI, León, El asesino, *Mundo*, 5/5/27.

———, Como el mujik partió el ganso, *Mundo*, 24/10/35.

———, El cuervo y su hijo, *Mundo*, 24/2/21.

———, *Una gran iniquidad*. Traducida directamente del "Times" de Londres y editada por el "Henry George Club", Montevideo, L'Italia al Plata, 1905, 48 p.

———, El grano de trigo, cuento ruso, *Democracia*, 2/10/1923.

———, La guerra del Transvaal, *Tribuna Libertaria*, 29/4/00.

TOLSTOI, León, La inteligencia, poema, *Semana*, 11/3/11.

———, El inventor del aguardiente, *Tribuna Popular*, 19/8/07.

———, El juez hábil, *Mundo*, 13/12/34.

———, Un juez hábil, El mundo infantil, *Mundo*, 26/5/38.

———, El jugador, *Mundo*, 15/1/25.

———, Justicia, *Mundo*, 2/11/22.

———, Mi madre, *Mundo*, 14/6/34.

———, La mejor herencia, *Mundo*, 19/3/25.

———, Las mentiras sobre China, *Día*, 20/11/00.

———, La muerte del roble, *Democracia*, 18/12/21.

———, El mujik y el lobo, *Mundo*, 19/2/20.

———, No matarás, *Día*, 22/11/00.

———, Páginas rusas (parte de "Ivan Ilich"), *Tribuna Libertaria*, 27/5/00.

———, Pakhom, el mujik, *Democracia*, 21/1/24-11/2/24.

———, El parador de Surate, *Democracia*, 1/2/25.

———, El parador de Surate, *Mundo*, 25/12/19.

———, El perro muerto (recortes literarios), *Tribuna Popular*, 27/2/08.

———, El perro muerto, *Vida Nueva*, 49, 1911.

———, El prisionero en el Caucasus, novela del conde Tolstoi, traducida al castellano para V. N., *Vida Nueva*, 59-62, 1911.

———, Quelques reflexions sur la littérature moderne (*Revue Hebdomadaire*, París, 1902), reseña del artículo, *Vida Moderna*, mayo, 1902.

———, El rey Asarkadon, *Diario Nuevo*, 12/8/05.

TOLSTOI, León, Un rico pobre, *Mundo*, 28/2/35.

———, El tambor vacío, *Democracia*, 15/3/25.

———, Verdaderas causas de la guerra, *Día*, 29/12/00.

Barrett, Rafael, "Tolstoi" (pp. 5-10), "La muerte de Tolstoi" (pp. 43-48), "Gorki y Tolstoi" (pp. 67-72), *Al margen*, Montevideo, O. M. Bertani, 1912.

Bravo, Carlos A., Tolstoi, *Vida Nueva*, 57, 1911.

Boulgarov, Valentín, La verdad sobre el fin de Tolstoi. Recuerdos de su secretario privado. Traducción especial de E. P., *Día*, Supl., 22/5/38.

Bueno, Manuel, "Resurrección", Tolstoi en el teatro, *Diario Nuevo*, 3/1/04.

Centenario del nacimiento de Tolstoi (dos conferencias en la YMCA), *Pluma*, Dic., 1928.

Claveau, Armando, Tolstoi y Gorki a modo de paralelo, *Cruz del Sur*, 31/7/24.

Con M. Gorki, Una entrevista Gorki-Tolstoi, *Diario Nuevo*, 12/7/05.

Deambrosis Martins, C., Los últimos momentos de Tolstoi, *Mundo*, 4/12/30.

Dostoievski, Amanda, León Tolstoi y Fedor Dostoievski, *Mundo*, 22/8/35.

El entierro de Tolstoi, *Semana*, 14/1/11.

Extravagancias del autor de "Ana Karenine", *Mundo*, 3/12/31.

Jesualdo, Tolstoi: ¡Mirad qué hombre vive sobre el haz de la tierra!, *Mundo*, 20/12/45.

Lasplaces, A., León Tolstoi, *Semana*, 16/11/10.

"León Tolstoi", Necrología, *Vida Nueva*, 47, 1910.

Maeztu, Tolstoi y la condesa, *Semana*, 14/1/11.

Morote, L., Sección extranjera, Hablando con Tolstoi, *Diario Nuevo*, 1/4/05 y 2/4/05.

Nordau, Max, Los sucesos de Rusia, Combatiendo a Tolstoi, *Diario Nuevo*, 21/3/05.

Palmira, Paulette, Cómo se casó Tolstoi, *Mundo*, 18/3/36.

Pérez Petit, Víctor, León Tolstoi, *Revista Nacional*, 25/1/97.

Pérez Petit, Víctor, "León Tolstoi" (pp. 231-262), *Los modernistas, Obras completas*, VII, Montevideo, Edición Nacional, C. García, 1943.

Trias du Pré, Emilio, El matrimonio de Tolstoi, *Apolo*, marzo, 1911.

Valdés, Abel, La tragedia conyugal de Tolstoi, *Mundo*, 13/4/33.

Zulueta, Luis de, La vuelta de Tolstoi, *Día*, Supl., 11/2/40.

Zum Felde, A., Tolstoi y la novela contemporánea, *Revista Nacional*, mayo, 1939.

TURGENEV, I., Una carta de la juventud de Turgenev, *Razón*, 24/3/13.

———, El espadachín, *Siglo*, 1/11/87. (7 entregas.)

———, Novelas rusas, Una amistad a toda prueba, * *Siglo*, 17/11/87. (8 entregas.)

———, Novelas rusas, Santiago, ** *Siglo*, 10/12/87. (7 entregas.)

———, Qué hermosas y frescas eran las rosas, *Mundo*, 13/10/21.

———, ¡Que le ahorquen!, *Mundo*, 3/9/31.

———, La rosa, *Democracia*, 12/2/22.

* Se trata de Viazovnin y Krupitsyn.

** Es la historia de Yakov Pasinkov.

YAKCHAKOV, Basilio.

Pérez Petit, Víctor, Basilio Yakchakov, *Revista Nacional*, 25/8/96.

Pérez Petit, Víctor, "Basilio Yakchakov", *Los modernistas, Obras completas*, VII, Montevideo, C. García, 1943.

ZOSHCHENKO, M., Zorro viejo, *Mundo*, 31/3/38.

OBRAS LITERARIAS PSEUDO-RUSAS

AGUIAR, Adriano, M., Eslava, poema, *Apolo*, II, (sept., 1907).

BARRETT, Rafael, "Monólogo del Czar", en *Ideas y crítica*, Montevideo, s. f.

BRAHUC, Alcanter de, Leyenda eslava, *Principio*, 20/3/07.

CABRERA SILVA L., *Un jirón de Rusia en el Uruguay*, novela. Montevideo, Pez, 1947, 170 p.

Cantos a Sebastopol, 20 poemas de varios autores. Montevideo, 1942.

CASTELLANA ACQUAVIVA, C. de, Un secreto, novela, *Siglo*, 23/6/91. (25 entregas.)

CIONE, Otto Miguel, Las bodas del caballo de oro, *Apolo*, feb., 1910.

FRUGONI, E., Poema a la mujer rusa, *Mundo*, 23/11/44.

GARCÍA MALLERINI, Santos, *Apóstoles rebeldes*, novela. Montevideo, O. Bertani, 1909.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, Sensaciones de la Rusia que fué, *Mundo*, 2/3/22.

HERLAER, L. de, Le sacrifice, drama, *Pegaso*, junio, 1923.

HERRERA, Ernesto, Los cosacos, poema, *Tribuna Popular*, 14/11/07.

HERRERA y REISSIG, Herminia, *Tristeza rusa*, novela. Montevideo, Mosca, 1937.

IPUCHE, Pedro Leandro, Canto a Stalingrado, poema, *Mundo*, 24/11/43.

KESSEL, J., El verdugo, *Día*, Supl., 19/3/33.

———, El verdugo, *Mundo*, 2/6/32.

LATINO, Aníbal, En Siberia, Lamentos de un desterrado, *Siglo*, 25/1/87.

LESSUEUR, Daniel, (La primera parte se atribuye erróneamente a Andrés Theuriet), Pasión eslava, novela, *Siglo*, 27/5/92. (25 entregas.)

MAJO, Ricardo, Nihil, *Mundo*, 7/7/27.

MENDILAHARSU, Julio Raúl, Al mujick, poema, *Apolo*, I, (1906).

MILANESI, Guido, La dactilógrafa, princesa Tatiana Harkoff, *Mundo*, 10/9/36.

OTHÓN, Manuel, La estepa, poema, *Apolo*, II, (dic., 1907).

SALAVERRÍA, José María, El asesino frustrado, *Mundo*, 8/12/27.

SÁNCHEZ PASTOR, Emilio, Ama imperial, *Vida Nueva*, abril, 1911.

SILVA VALDÉS, F., "Rusa campesina", * poema, *Intemperie*. Montevideo, Palacio del Libro, 1930.

———, "Un ruso en mi campo", * *Cuentos del Uruguay*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

VIANA PÉREZ, Javier de, Rew-Loul, *Primeros Rasgos*, I, (1885).

ZAMACOIS, Eduardo, La prueba, cuento ruso, *Vida Nueva*, abril, 1911.

* Sobre los colonistas rusos en el Uruguay.

ESCRITOS VARIOS

BLIXEN, Samuel, *Estudio compendiado de la literatura contemporánea desde 1789 a 1893*, t. II, c. XXXIII, 217-254, con tablas. Montevideo, Dornaleche, 1894.

Clásicos españoles en Rusia soviética, *Mundo*, 23/12/44.

Escritores ucranianos, *Pluma*, junio, 1929.

Panorama literario, La actual novela rusa, *Pluma*, Ag., 1927.

LITERATURA

Llama de amor vivo

(PRIMERA PARTE)

I

LAS estrellas brillaban altas en el cielo, muy por encima de las cumbres del Iztaccíhuatl y del Popocatépetl. Una suave brisa meneaba dulcemente las ramas de los árboles y jugaba entre los maizales cercanos. En la dirección de la capital del virreinato de la Nueva España se oían a intervalos ladridos de coyotes. Las cuestas de las montañas estaban bañadas de luna y en la cumbre del Iztaccíhuatl dormía una mujer hecha de plata.

En la hacienda de San Miguel de Nepantla todo estaba en reposo, excepto por el interrumpido vuelo de los murciélagos entre el alero de la casa y la huerta y el grito agudo de algún pájaro perdido en la noche. La noche era como un jardín de encanto ante los ojos del Señor.

En el jardín caía gota a gota el agua de una fuente y azucenas y claveles embalsamaban el ambiente. Más de treinta millas hacia el noroeste dormía la ciudad de Tenochtitlán. Eran las diez de la noche del doce de noviembre del año de 1651.

En la espaciosa casa de campo se paseaba un hombre. Alto y robusto, el vigor que revelaba su figura no armonizaba con cierta sensación de miedo que traicionaban sus movimientos. Andaba por el corredor de la casa este hombre, y de vez en cuando daba grandes suspiros en los cuales parece que se le salía el alma. Cuan-

do pasaba por los rincones oscuros su cigarro brillaba como un rubí. Había un contraste cabal entre la tranquilidad y transparencia de la noche y la inquietud del hombre. ¿Qué ideas turbaban la serenidad de esa mente? ¿Qué acontecimientos habían roto la calma de don Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca? Pronto lo sabremos.

En el interior de la casa se oían voces de mujer, rápidos movimientos de pasos, apagadas voces. En una habitación interior que llamaban "la celda" había una luz encendida. De pronto, don Pedro Manuel se paró frente a la puerta y mirando al interior de la casa, gritó:

—¡Francisca de Jesús!

Una mulata apareció; sus dedos jugaban con los flecos de su rebozo pero su rostro no demostraba inquietud ni angustia.

—¿Qué manda vuesa merced? —dijo la mujer con voz medida.

—¿Hay alguna novedad? —inquirió el caballero.

—Todavía no, señor, pero dice doña Encarnación que ya no dilata.

Diciendo esto la mujer dió media vuelta con la naturalidad de un torno y desapareció en la oscuridad del zaguán.

Allí se quedó don Pedro Manuel como una sombra triste, como un dibujo de hombre, mientras los murciélagos hacían zigzags en el aire, rozaban las cornisas con sus frías alas y amenazaban a cada rato los vidrios de las ventanas; allí se quedó como si estuviera vacío.

Una hora larga debe de haber transcurrido; una hora de esas que se arrastran con lentitud de caracoles. El caballero había continuado sus paseos; había descendido a la huerta y se había sentado al pie de un robusto mango. Luego había vuelto al corredor de la casa. La mancha de Francisca de Jesús volvió a caer en la blancura de la puerta. Esta vez ella habló sin haber sido interrogada:

—Vuesa merced es padre.

Don Pedro Manuel se precipitó en el interior de la casa, pero antes de entrar en "la celda" fué detenido por los varoniles brazos de Encarnación que decía:

—No os precipitéis, señor, que mi señora doña Isabel ahora está muy débil y no sería bueno darla impresiones fuertes.

El caballero estaba pálido y palpitante. Obedeció a la mujer y preguntó:

—¿Fué acaso varón?

—No se desilusione buesa merced —exclamó Encarnación—, fué niña, pero más que niña es una perla, una estrella. Se desprendió del cuerpo de su madre como una rosa, y ahí está, entre tibios pañales, respirando con suavidad y dulzura.

Don Pedro Manuel no dijo nada y esperó hasta que Encarnación le dijo que podía entrar. Abrazó a doña Isabel y le bañó el rostro con sus lágrimas. Doña Isabel hundió sus largos dedos en los cabellos de don Pedro Manuel y le murmuró al oído:

—Ya tienes una hijita, Pedro. Alabemos al Señor que nos ha concedido esta gracia.

Don Pedro Manuel cayó de rodillas junto al lecho de doña Isabel y sus dos almas se levantaron purísimas al cielo en una sola plegaria. Encarnación, con la criatura en los brazos, los miraba con ojos de miel. El silencio de la habitación estaba florido como un almendro. Con una timidez de varón fuerte, don Pedro se acercó a su hija, la tomó en sus rudas manos, como si fuera un pétalo, y con sus labios trémulos la besó en la frente. La criatura abrió los ojos y un torrente de suave luz inundó el alma del padre. Don Pedro Manuel nunca había sentido esa laxitud en los miembros. Devolvió a doña Encarnación la preciosa carga y sin decir palabra se salió del aposento.

La mujer se lo quedó mirando y exclamó:

—Mientras más vivo más misteriosos y raros encuentro a los hombres. He aquí al gavilán convertido en paloma.

Doña Isabel se sonrió al oír la salida de la buena mujer y sus ojos siguieron la figura del caballero con una honda comprensión. La niñita empezó a agitarse entre los brazos de doña Encarnación. Doña Isabel la reclamó a su lado y le dió su seno tibio y abundante.

Así vino al mundo Juana de Asbaje y Ramírez.

II

Dicen que nunca habían visto en la jurisdicción de Amecameca una criatura más graciosa. La niña tenía bastante pelo para que su madre se lo atara con cintas rosadas y le hiciera toda suerte de cachirulos.

Abría la boca Juana para emitir esos sonidos tan naturales en los niños y ya andaba a gritos Encarnación.

—¡Ay, Dios de Misericordia, que mi niña nos está diciendo unas cosas que ni mujer! ¡Si parece que ya conoce la vida!

Si sus vivos y negros ojos seguían el vuelo de una mosca, ahí estaba el padre Muñoz, vicario de Amecameca, comentando:

—¡Alabado sea Dios! ¡Y qué prodigio es éste que tenemos! Parece que esta criatura hará milagros. En todo se fija; el ruido de un vaso la distrae, las voces la encantan, el vuelo de los insectos parece que la arroba.

* * *

Empezaba a dar los primeros pasos y a balbucear las primeras palabras. Era una fiesta para doña Isabel seguir los movimientos de la niña. Se apoyaba la pequeña criatura en las sillas y pedía la mano de la madre. Se distraía con el movimiento de las cosas y un día ¡oh terror de doña Isabel! la encontraron jugando con una araña. El animalito no huía; permanecía hipnotizado por la niña.

Le gustaba salir al jardín en brazos de Encarnación y se reía mirando las abejas. Había descubierto los volcanes y sus ojos volaban como pájaros por el cielo.

Era muy parlanchina. Jugaba con los objetos más pequeños —plumas, papeles, hojas— y siempre estaba conversando con las cosas. Este monólogo constante (que para ella era diálogo) llamaba mucho la atención de los mayores. Dicen que el Padre Muñoz exclamó cierta vez:

—Esta va para bachillera.

El canto de los pájaros la llenaba de regocijo; se despertaba al alba y se quedaba quieta en la cuna escuchando sus trinos. La fascinaba la luz y extendía sus brazos hacia la llama, sin temor.

Así fué creciendo, y antes del año corría por los cuartos y se escapaba a la huerta con gran escándalo de Encarnación que salía tras ella dando gritos. La niñita gritaba también alborozada, florecían todos los árboles y los ángeles blancos pasaban por el aire.

Don Pedro Manuel de Asbaje, muy serio, contemplaba ese cuadro y se le humedecían los ojos. Su gran ternura no podía expresarse en palabras: pero como el tronco viril sentía que le nacían ramos y flores en el pecho y en las piernas. Don Pedro Manuel era tímido y sentía el rubor de los fuertes frente a esa ternura que le brotaba a chorros. Por eso, la niña prefería la compañía de doña Isabel y los brazos tibios de su nodriza Encarnación.

Un amor espontáneo había juntado esas dos vidas. Isabel, desafiando habladurías y comentarios, había aceptado al apuesto don Pedro Manuel. Les unía el vínculo más sagrado de ese amor que es mandato interno y goce terrenal. Había sobre esa felicidad una gran sombra que los amantes querían ocultar y que fué temporalmente disipada con el nacimiento de la niña Juana. Pero don Pedro Ramírez, hombre honrado y de carácter, quiso llevarse a su hija y a sus nietas a otra hacienda llamada Panoayan, acaso para llevar a cabo algún pensamiento de viejo egoísta. El hecho fué que Isabel abandonó al poco tiempo la región de Nepantla.

Panoayan estaba situada cerca del pueblo de Amecameca. Era una hacienda extensa, con una docena de casas de adobe para servidores y esclavos y una casa principal de gruesos muros, rejas de hierro y rojizo tejado. Tenía esta casa una graciosa capilla, fresca y blanca, donde dormía el silencio de las azules tardes bajo la mirada de la Virgen María. Desde el portal se veía gran extensión de terreno donde pacían bueyes y mulas.

A un lado de la casa pasaba el río Panoayan, pequeño y juguetón, saltando por entre rocas y piedras pulidas. El río recogía la imagen de la casa familiar, de personas y animales, y luego se perdía detrás de una colina. Por las tardes, el Sacromonte, herido por el sol, se coronaba de rosas, llamarada de cumbres. El sol caía allí como lluvia de saetas y sólo era vencido por la inperturbable blancura de la "Solitaria Durmiente" de las cumbres.

Ausente don Pedro Manuel de Asbaje el abuelo pasó a ser la figura tutelar. La hermanita mayor de Juana, Josefa María,

correteaba en la margen del río bajo la mirada protectora del anciano. Juanita trataba de seguir los juegos de su hermana pero el temeroso caballero no lo permitía y daba fuertes gritos a la esclava Catalina y al negro Andrés para que la detuvieran. Como explicación decía el buen don Pedro: "Las aguas de ese río son traicioneras", lo cual hacía sonreír a los esclavos que no comprendían qué traición podía haber en esa corriente tan pequeña.

III

Todos los días cuando el sol caía por la cuesta de la montaña en gloriosa abundancia, iba la hermana mayor de Juana a una casa que por allí cerca estaba con su libro y sus útiles de escribir. Juana seguía detrás, en dulce compañía por la senda que las llevaba en unos minutos a casa de la maestra. Era ésta una joven de suaves ojos, manos blancas y afiladas, movimientos reposados; hablaba con voz cálida y tierna a sus alumnos y ellos la llamaban "amiga" y no "maestra", en señal de querencia y amistad. Mientras la hermana mayor se afanaba trazando letras, conjugando verbos y dibujando figuras, Juana pretendía jugar con sus muñecas, pero no perdía palabra ni gesto de la maestra, la cual no se fijaba en ella porque ¿qué interés por la lectura podía tener una niña de tres años? Pero, cuál no sería su sorpresa cuando una tarde Juana, mirándola con sus claros ojos muy abiertos, le dijo:

—Mi madre desea que me dé lección, como a Josefa María.

—¿Estás segura de que tu madre así lo ordena? preguntó la maestra.

—Sí, "amiga", dijo la niñita, bajando esta vez los ojos al suelo.

Comprendió el engaño "la amiga", pero también pudo ver en los ojos de la niña una especie de resplandor y que su interés era mayor que su travesura. Y así haciendo como qué creía comenzó a dar las primeras lecciones a una criatura que apenas podía pronunciar bien las palabras: "en el balbucir de la niña aún no era posible discernir si los yerros que pronunciaba eran del pico o la rudeza."

Empezó por enseñarle el uso de las letras, mas la niña inquieta, quiso leer de corrido las palabras enteras con tal seguridad que la "amiga" se convenció de que estaba en presencia de un prodigio.

Iba Juana a la maestra todos los días, más en son de juego que de estudio, porque doña Isabel todavía no se había dado cuenta de lo que pasaba. Pero un día, viéndola hojear con interés un devocionario, le preguntó:

—¿Qué interés puedes tener en mirar las páginas de ese libro, Juanita?

La niña creyó que había cometido seria falta y contestó:

—Perdón, madre; la "amiga" me ha dado ya lección y comprendo lo que dice este devocionario.

Corrió la feliz madre a casa de la maestra y al saber la verdad cayó de rodillas frente a una imagen del Señor y le agradeció por haber dado a su hija el supremo don de la inteligencia.

Al volver a la alquería Juana esperaba el castigo por haber callado su secreto pero la madre llamando a Encarnación le ordenó: "Llévatela al huerto y dale a gustar la miel de ese panal que está próximo a la alberca." La niñita, olvidando libros y juguetes, saltó alborozada en los brazos de la buena nodriza.

IV

Pero su afán de saber era mayor en ella que su afición por las hojaldres, las masitas, el alajú y el queso. Así, cuando alguien le dijo que el queso hacía rudos a los niños decidió no comerlo más porque en ella podía más el deseo de saber que el de comer.

Descubrió por ese tiempo la música del verso y el encanto de las rimas y sola, en algún rincón de la casa, se entretenía en rimar sus pensamientos. Era para ella natural hacerlo así porque su oído musical le hacía áspera la prosa de los rústicos: leía con especial agrado a esos autores que intercalan en los capítulos estrofas e iba a la misa de los domingos ansiosa de oír de boca del cura las secuencias religiosas. Se pasaba largas horas repitiendo: "Arca de David, ora pro nobis. Torre de marfil, ora pro nobis." Y hasta llegó a aprenderse de memoria panegíricos y oraciones fúnebres.

Su madre, sus abuelos y sus amigos se maravillaban de este don y la oían hablar como quien escucha el chorro de una fuente o el murmullo del viento entre cañaverales. Sólo la rústica nodriza, Encarnación, miraba estas gracias de "su niña" como arte del demonio que quería hacerla caer en tentación. Y en una ocasión que la reconvino y le habló de Satanás, la niña indagó con candor:

—¿Acaso Satanás no habla también en verso?

Lo más curioso en ella era que no se notaba el esfuerzo en la composición y parece que los versos estaban en su cabeza como las rosas en el rosal, ya formados y florecidos.

A los ocho años se desvivía Juana por los versos y por los libros. Preguntaba ella a su madre si no había libros en que se contaran historias de príncipes aventureros y de princesas enamoradas, de pastores que confiaban sus penas a los arroyos y a los árboles. Doña Isabel contestaba en forma evasiva y se arrepentía de haber permitido que Juana aprendiera a leer siendo tan niña.

Don Pedro Ramírez era un labrador bastante adinerado y de cultura muy avanzada para su tiempo. Tenía amigos doctores en la ciudad de México y más de un alto prelado le contaba entre sus predilectos. Leía a los poetas latinos en sus ratos de ocio y hasta se carteaba con ingenios de la corte. Su biblioteca, sin ser de esas que tenían los obispos, contaba con muchos libros varios, desde los santos hasta esos que las señoras no debían leer. La curiosidad de Juana Inés la llevó hasta este lugar reservado sólo al padre y en esos libros despicó el deseo. Y cuando el abuelo se dió cuenta del desacato de la niña ya era muy tarde y fueron inútiles a detenerla las reprensiones cotidianas y los castigos mitigados. Una noche del mes de enero de 1655 don Pedro Ramírez se sintió mal. Llamó a su mujer y a sus hijas junto a su lecho e hizo testamento. Inútiles fueron los cuidados de curanderas, médicos y parientes, pues en una semana el abuelo partió de este mundo. Doña Isabel guardó algunos documentos legales en su bufete de caoba y se llevó a su aposento particular las dos cajas grandes de La Habana, cuatro cuadros de santos, cuatro sillas de espaldar y dos petacas de vaqueta, herradas, con sus llaves, que le había dejado un padrino suyo. Después, dirigiéndose a Juana Inés, le dijo:

—Viviremos siempre fieles a la memoria del abuelo.

* * *

El padre Francisco Muñoz, que vivía por allí a algunas leguas y que alguna vez se llegaba a casa de don Pedro Ramírez, afirma que una vez ofrecieron a Juana un libro para que compusiera una loa para una fiesta del Santísimo Sacramento. Trabajó la niña en un breve poema dramático y se ganó el premio, con gran contento de sus parientes y amigos. Y con gran sorpresa de ella que seguía pensando que hacer versos era la cosa más natural del mundo.

Un día domingo del mes de agosto de 1659 fueron de visita a la hacienda unos parientes de doña Isabel y dos amables sacerdotes de la ciudad de México. Mucho llamó la atención a los padres la inteligencia de Juana Inés y uno le preguntó:

—¿Has leído ya muchos libros?

—Algunas cosillas he leído, venerables Padre, contestó Juana. Muy provechosa me ha sido la Doctrina de fray Toribio de Motolinia; de amena y agradable lectura una *Vida de San Francisco*, pero a ésas prefiero una *Historia Natural de esta Nueva España*.

—¿Qué clase de estudios te interesan más? insistió el sacerdote.

—Me agradan mucho los versos, Padre. Ya me sé de memoria varios de nuestra madre Teresa de Jesús. También conozco unos de nuestro padre Juan de la Cruz. Me gustaría leer obras de entretenimiento como unas que llaman de Caballerías que dicen abundan en España. También quisiera estudiar ciencias que he oído que en la Universidad de México se enseñan.

—Has de saber, hija, que en eso de las ciencias anda metido el demonio —observó el otro sacerdote, que era muy gordo y muy pacato.

—Pues yo sé, venerable Padre —agregó la niña— que en el Colegio de Santa Cruz dieron lección hace muchos años fray Andrés Olmos, que sabía una docena de idiomas; fray Juan de Gaona, que venía de la Universidad de París; el padre Bernardino de Sahagún, a quien mucho aman nuestros indios y fray Francisco de Bustamante, que habla como los ángeles.

—¡Dios nos ampare! —exclamó el buen sacerdote—. Pero en la Universidad ya comienza a levantar su cabeza la serpiente de la ciencia profana.

—¡No se asuste, padre! —dijo Juana—. Lo que yo quiero son los estudios de Teología, Sagrada Escritura, Gramática y Retórica, para hacerme menos tonta de lo que soy. Aquí, con los rústicos veo que me pongo más ruda cada día.

—¡Peligrosilla es la idea! —terció el primer religioso.

—Yo creo —continuó Juana— que podría hacer allá estudios de música, para comprender mejor la obra de Nuestro Señor; el poema de mi querido padre Luis de León me ha despertado el apetito de este arte. ¿Cómo no desear esa casa donde hizo sus estudios ese Fénix de los Ingenios que se llama Juan Ruiz de Alarcón?

Maravillados quedaron los santos varones de los conocimientos de tan tierna criatura y el más inteligente de ellos, empezó a sentir viva simpatía por la niña.

—He de contarte —dijo— algunos casos sorprendentes de hombres que han hecho estudios en nuestra Universidad. Ahí está el ejemplo de don Pedro de Paz Vasconcelos, ciego de nacimiento, que asistía a las clases y se hacía leer las lecciones de los libros y llegó a ser famoso abogado y por poco llega a ser profesor de Filosofía.

—Nuestro Señor le guiaba en sus estudios —observó muy seria la niña. Satisfecho el religioso con esta observación, continuó:

—Más notable es el caso de don Antonio Calderón, hombre de escasos medios de fortuna que leía los libros y luego los vendía reteniendo en la memoria todo lo que decían. Cuando los profesores le interrogaban don Antonio citaba las materias, los capítulos, y las páginas donde se hallaban. Pero yo mismo he presenciado un verdadero milagro en la persona de fray Francisco Naranjo, que dictaba a cuatro escribientes distintos asuntos y todos ellos constituían después tesis perfectas.

Abría mucho los claros ojos Juana y seguía sin pestañear el relato del fraile. Cuando éste terminó de hablar Juana abrazó a doña Isabel y le dijo:

—Madre, ruégote que me mandes a México, a casa de mis parientes para aprender lo que supieron esos doctos varones.

—Importuna estás, Juana —dijo la señora—. ¿No sabes que sólo los varones pueden acudir a las cátedras?

—Pues yo quiero que me mudes el traje y hagas creer que soy varón.

Se santiguaron escandalizados los dos religiosos; y doña Isabel, sin decir palabra, tomó a la niñita de la mano y se la llevó al dormitorio.

V

Aquella noche, mientras croaban las ranas en la huerta, doña Isabel y algunos de sus parientes conversaban en la casa de campo.

—¿Qué hacemos con Juanita, doña Beatriz? Su inteligencia me da miedo, pero sería injusto dejarla en esta hacienda, entre criadas e indios. ¡Quién sabe si el Señor no la reserva para ejemplo de mujeres cristianas!

—Dura cosa es separarnos de ella, Isabel, pero tú tienes razón. Juana debe seguir estudiando y debemos pensar en llevarla a México.

—Nada nos agradaría más que tener en nuestra casa a nuestra sobrina, dijo doña María. Su esposo, don Juan de Mata, aprobó taciturnamente con la cabeza.

—Yo no sé por qué el Señor no la hizo como a su hermana, por qué le dió tanta inteligencia. Si no fuera por esa curiosidad que tiene por saber cosas no tendría que separarse de nosotros, volvió a decir su madre.

—¡Esa es la voz del egoísmo, Isabel! Debemos sacrificarnos y seguir los mandatos de la Providencia. Juana será nuestro orgullo y acaso un día el orgullo de nuestro pueblo. En casa de sus tíos le tomaremos maestros que la instruyan cristianamente. La compañía de Juana les será muy agradable, insistió doña Beatriz.

Pasaron largos momentos de silencio y otra vez se oyó la voz de doña Isabel:

—¿Y cree que Juana será feliz con sus parientes?

—Juana será feliz donde pueda leer libros y componer versos. El estudio es su vida. Aquí a nuestro lado crecerá de manera contraria a su natural temperamento.

—¡Tengo miedo, señora! ¡Ay, si esta niña fuera como su hermana! Pero si todos creéis que es para su bien la mandaremos a casa de mi hermana.

Así siguieron hablando los parientes de Juana y cuando les venció el sueño se oían en la lejanía los cantos de los gallos saludando a la aurora.

En una habitación inmediata Juana se preguntaba ¿por qué cantarán los gallos a esta hora? ¿y cómo será que a esta distancia yo puedo percibir el ruido que sale de picos tan pequeños?

Porque la niña tampoco había dormido pensando en esos varones qu podían dictar a cuatro secretarios y recordar libros enteros de memoria. No podía pegar los ojos y ya se veía, vestida de hombre, pasando por los claustros de la Universidad, con los brazos llenos de Cartillas teológicas, breviarios, tratados de lenguas indígenas, y Doctrinas de los Santos Padres. Y no la rindió el sueño sino cuando los primeros rayos del sol empezaron a tejer arabescos en las ventanas.

VI

Y así fué como Juana pasó a la ciudad de México, que era por entonces una gran aldea rodeada por enorme laguna, con algunos templos, una catedral a medio construir, casas de uno o dos pisos, acequias y canales. En la parte central de la ciudad vivían unos ochenta mil españoles; y en los barrios que quedaban fuera de este centro, otros tantos indios. El contraste entre el centro y los alrededores era grande: lujo, bienestar, holganza a veces, en la ciudad; miseria y fealdad en las calles exteriores.

Nos cuenta don José Rojas Garcidueñas, al hablar de la capital de la Nueva España, que la vida era sosegada y tranquila; que en las fiestas la multitud llenaba plazas, calles e iglesias, saliendo a relucir los finos caballos y lujosos coches, y que la ciudad era de un aspecto brillante y pintoresco. Así ocurría en las fiestas de Corpus Christi, en Pascua y Navidad, y en el aniversario de la conquista de México por Cortés, cuando llegaba un virrey o un obispo, cuando nacía un príncipe, cuando llegaba una flota que se creía perdida, y hasta cuando la Inquisición ordenaba que algún pobre infiel fuera quemado en una plaza pública.

Cronistas antiguos y modernos nos han contado los detalles de las fiestas y de la vida del México de entonces, de esa ciudad tan llena de contrastes, con sus acequias fangosas y sus iglesias de ostentosos retablos; sus indios miserables y su pomposa corte; ciudad que mucha veces careció de maíz pero que siempre abundaba en obras preciosas de platería, porcelanas de la China, marfiles, sedas y joyas.

A este ambiente barroco, pedante, ostentoso por un lado, y triste y miserable por otro, llegó Juana de Asbaje en el año de 1659. Llegó con la ingenua apariencia de una niña de campo, pero con una dignidad impropia de sus años. Y los tíos la recibieron como un campo árido recibe la primera lluvia. Los tíos tenían mucho caudal y una de las buenas casas de la ciudad.

Su primer día de México fué toda una aventura. En la vetusta casa había jaulas con pájaros que Juana nunca había visto; un patio con flores y una fuente; largos corredores y ¡oh delicia! muchos libros de temas religiosos, y unos cuantos de asuntos profanos, novelas pastoriles y de caballería, versos del Divino Herrera, comedias de Lope de Vega, y hasta un libro del ángel de las tinieblas don Luis de Góngora y Argote. Todo eso lo descubrió la niña en pocas horas, y por la noche, ya en su lecho, mientras una lluvia menuda golpeaba los cristales, ella se prometía leer todos esos libros, y otros muchos que seguramente existían en todas las casas de la muy noble y muy leal ciudad de México.

Juana de Asbaje echaba de menos a aquella "amiga" que le había enseñado a leer. Sentía la necesidad de ser guiada en sus estudios, de compartir con alguien sus conocimientos, esa revelación del mundo que empezaba a orientar su vida. Los tíos, gente práctica, no se interesaban en las bachillerías de Juana. Su alma ardiente y deslumbrada ante los fenómenos del mundo quería abrirse y darse a alguien como una flor maravillosa. ¿A quién comunicar lo que ella ya sabía acerca de las estrellas, de las nebulosas, de los cometas? ¿Con quién compartir ese íntimo placer que producía en su alma la música? ¿A quién recitar esas loas que ella hacía a escondidas de la gente de casa? ¡Ah, si estuviera allí aquella amiga tan comprensiva y tan seria! Pero no, sólo un frío tintero ante sus ojos, sólo el blanco papel y la dura mesa. Verdad es que allí afuera estaban los pajarillos que cantaban intermina-

blemente. A veces Juana se extasiaba oyéndolos, pero ahora sus deseos iban por otro rumbo, y buscaba libros serios y dejaba de lado la poesía. Ahora quería saber más sobre la formación de la tierra y los mundos siderales; quería saber cómo funcionaba la máquina divina, cómo se mantenía vivo su cuerpo, qué fuerzas físicas empujaban al viento, qué misterio hacía florecer la rosa. Y se pasaba largas horas sentada, meditando, con mucha admiración de las criadas que se secreteaban que la niña era un poco lela.

Pero la gente culta entre los amigos se hacía ya lenguas de su sabiduría y de su gracia. ¡Era un milagro que una niña de diez años discutiera como los doctores y los sabios! ¡Y qué manera tan original de expresarse! Esto se debía, no tanto al talento natural de Juana, sino al hecho de que nunca tuvo maestros que la hicieran perder tiempo en nimiedades y tonterías. Juana ya empezaba a desconfiar de esas personas que creían que la ciencia y el conocimiento se oponían a la religión; ella pensaba lo contrario: que la religión era tan sublime que debía ser considerada como suma de todo el saber humano. Por eso las personas buenas la admiraban y la querían y los envidiosos —que eran muchos— se dolían de que una niña de tan pocos años supiera tanto de cosas profanas. Juana seguía fiel a los mandatos de su espíritu, sin envanecerse por los elogios y sin desalentarse por los gestos ni las palabras de censura. Los libros eran toda su alegría, su razón de existir. ¿Cómo creer que hubiera algo errado en esas dádivas de Dios? No, el mundo, creación del Señor, era una obra de prodigio y la inteligencia era el fuego que mantenía vivo al mundo.

Pero muchas personas admiraban a esta niña que se entretenía con los libros y con la observación de la naturaleza. El estudio ya era en Juana cosa seria, no juego. Ella misma nos explicó más tarde por qué estudiaba: "Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar, porque fuera soberbia, sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos." Por entonces decidió estudiar latín porque había mucho libro que ella no podía leer. Llamaron para el caso al bachiller Martín de Olivas, quien al ver a una niña tan pequeña se sonrió con esa malicia tan propia de los sabios, creyendo que Juana no estaba preparada para ese estudio. Pero el buen bachiller empezó a enseñar y la doncella a aprender con tal rapidez que en veinte lecciones ya estaba leyendo los libros santos y

los poetas romanos. A tal punto llegó la capacidad de Juana que en breve el maestro no tenía ya nada que enseñarle. La gente de México se admiraba de tales cosas "no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar."

Notó un día una de las amigas de su madre que Juana se había cortado el cabello, por aquel tiempo el tesoro más cuidado entre las mujeres, y le preguntó:

—¿Por qué te has cortado el cabello, Juanita?

—Me he cortado cuatro dedos, señora, midiendo hasta donde llegaba antes, y si cuando vuelva a crecer hasta ahí no he aprendido ciertos puntos de gramática me lo volveré a cortar.

—Pero, hija mía, con tu inteligencia no debes usar esos medios.

—¡No hable de mi inteligencia, señora, que el pelo crece muy aprisa y yo aprendo muy despacio y me avergüenzo de mi rudeza.

—¿Acaso no sabes que las mujeres consideran que el cabello es su mejor adorno?

—Lo sé, señora, y por eso mismo lo hago, por muy bello que sea el cabello más hermoso es el conocimiento y no es justo que una cabeza desnuda de noticias esté vestida de hermosos cabellos.

Extrañada quedó la señora, y las palabras de Juana corrieron de boca en boca por la sociedad de la capital de la Nueva España. Corría así pues su nombre en alas de la fama, aunque Juana no se daba cuenta de ello. Su belleza se definía también. Sus ojos adquirían una brillantez poco común; sus abundantes cejas le daban ya una expresión de mujer; el fino arco de su boca y la finura de la nariz daban un aire aristocrático a su rostro ovalado. A pesar de su belleza Juana era un doncella recatadísima y discreta. El estudio la hacía muy seria y todos sus actos parecían más propios de persona madura que de niña. Su espíritu y su cuerpo se desarrollaban como flores perfectas.

Cuando en el año 1664 el Marqués de Mancera fué nombrado Virrey de México la fama de la niña llegó inmediatamente a sus oídos, y manifestó deseos de conocerla. Los parientes de Juana que ya andaban temerosos, por un lado de la popularidad de la joven, y por otro de su hermosura que la hacía ya blanco de

las miradas de todos los jóvenes, vieron la oportunidad de protegerla de los peligros naturales de su edad y la introdujeron en el palacio del Virrey, caballero bueno y culto que había sido embajador en Alemania y en Venecia y que llevaba a su corte todo el brillo de las mejores sociedades europeas.

Entró pues Juana en la corte a los trece años de dad y fué recibida con el título de "muy querida" de la virreina.

VII

Antes de seguir a Juana a Palacio, veamos por qué desde tan joven hizo poesía. Ya hemos notado como ella creía en su niñez que la manera de hablar era en verso y mucho se sorprendió al darse cuenta que la gente hablaba en prosa. Tenía pues el genio de la expresión poética pero como era tan modesta nunca ensayó obras de gran aliento si no fué solicitada. "Yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos ajenos, de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman 'el Sueño'."

Sin embargo, amaba entrañablemente la poesía y cuando se la criticaba por escribirla sacaba ella todas sus armas eruditas para defenderla.

"Es —decía— no sólo lícito, sino utilísimo y necesario a las mujeres el estudio de las Sagradas Letras y mucho más a las monjas. ¿Qué daño puede causar la poesía? Los versos fueron aplaudidos en bocas de las sibilas; santificados en las plumas de los Profetas, especialmente del rey David. Los libros sagrados están en verso y así tenemos el Cántico de Moisés, el libro de Job, los Epitalamios de Salomón. La iglesia católica los usa en sus hermosos himnos; muchos de los santos fueron poetas y hasta la Reina de la Sabiduría con sus sagrados labios entonó el Cántico del Magnificat."

—¿Cuál es el daño —se volvía a preguntar— que el verso tiene en sí? Hay que comprender que el mal uso no es culpa del arte sino del mal profesor que vicia los versos. ¿Y por qué no los puedo usar yo habiendo tantas que los han usado loablemente?

Así defendía ella su arte, la poesía en que ella conversaba con la Virgen, con los ángles y con los hombres y mujeres de su tiempo. ¿Cómo condenar a esa milagrosa doncella que sabía rimar con tanto donaire y elegancia? ¿Cómo prohibirla que creara poesía a esa enamorada de la belleza clásica y cristiana que en un poema canta a Píramo y Tisbe, en otro al Divino Narciso y en otro a la Santísima Virgen? Por fortuna ella recibía las críticas y las contestaba con su claro ingenio, pero seguía escribiendo, fuerte y segura, escudada en su pureza y en su ideal.

VIII

El Palacio del virrey Mancera era, según nos dice el doctor Isidro de Sariñana, de estilo toscano; su fachada principal daba a la plaza mayor; tenía altas puertas de entrada y extensos patios, en el primero de los cules vivían los virreyes. Se entraba a este primer patio por una puerta de piedra de cantería artísticamente labrada, y se veía en el centro una fuente, con taza y pilar de mármol que remataba un caballo de bronce. Tenía anchos corredores, altos y bajos, de columnas de piedra. A la mano derecha de una entrada había un cuerpo de guardia de cien infantes. En los altos estaba la vivienda de los virreyes montada con todo el lujo de habitaciones y camarines propio de tan excelsos personajes. A la mano derecha de la escalera estaba la puerta de una sala grande que por un pasadizo se comunicaba con el cuarto de la Marquesa de Mancera. Al lado norte estaba el cuarto del Virrey. Había también una galería de audiencias, un salón de juntas, y un salón de comedias con vista a los jardines.

Había un segundo patio que era el de la Real Audiencia. Una de las salas altas tenía paredes adornadas de una rica colgadura de damasco carmesí. En una de éstas había un retrato de Carlos Segundo y en otra un retrato de Carlos Quinto, del Ticiano. Está el rey a caballo, enteramente armado, con lanza en ristre, penacho carmesí, y banda roja. En lo alto había veinticuatro retratos de todos los virreyes de la Nueva España, desde Hernán Cortés hasta el Marqués de Mancera.

Llamaban al tercer patio "del Tribunal de Cuentas". Su puerta de cantería daba a la plazuela de la Universidad. En los bajos estaban las cocheras; en los altos el Salón de la Guardia de los Virreyes, "cuyas paredes, a solicitud de los soldados estaban religiosamente adornadas con lienzos grandes de los milagros del Rosario".

Al lado oriente estaba la Capilla Real, de perfecta arquitectura. El retablo del altar era corintio y con finos adornos y relieves. Había allí un cuadro que representaba el martirio de Santa Margarita, de mano de Alonso Vázquez, natural de Sevilla, cuya destreza compitió con la de Miguel Angel, en los dibujos y con la del Ticiano en los colores.

Este Palacio fué destruído en ese Motín de Indios de 1692, que en curioso y raro documento nos describe don Carlos de Sigüenza y Góngora.

IX

La vida del Palacio era grata; había allí ambiente de cultura mantenido por el Virrey y su espiritual esposa. En palacio había a menudo saraos, conciertos, y otras alegres fiestas. Jóvenes capitanes, nietos de conquistadores, nobles aventureros lucían sus figuras en los bailes; abates, teólogos, doctores, deslumbraban con su saber a las elegantes señoras; y poetas gongoristas recitaban sonetos hechos al itálico modo. La flor más hermosa de aquella corte era doña Leonor María de Carreto, Virreina de la Nueva España, y a ella iba como una ola ardiente la admiración de la juventud cortesana.

Cuando Juana de Asbaje llegó a la corte hubo un revuelo de curiosidad y admiración. Y una damisela recién llegada de Toledo exclamó al verla:

—Joven y bella es, pero paréceme rústica.

Se refería a la sencillez con que se presentaba Juana en palacio. Llevaba por dentro su elegancia y su aristocracia, como pronto tuvieron ocasión de verlo los mozalbetes presumidos y las altivas damas. Y a poco la acogieron con cordialidad y con amor; celebraban su agudeza y la rogaban que recitara sonetos y romances; era Juana, en una palabra, "el admirable blanco de todas las aten-

ciones." La Marquesa de Mancera la distinguió con su amistad y muy pronto "no podía vivir un instante sin su Juana Inés"; pero la doncella no dejaba por eso sus estudios "porque antes era proseguirlos a hablar con la señora virreina." Por cuatro años estas dos admirables mujeres se comunicaron su saber y su afecto: paseaban juntas leyendo poemas por los jardines del palacio; escuchaban arrobadas música de harpas y violines; y concurrían a las representaciones de autos y comedias que daban los aficionados. Varios sonetos dedicó Juana a su noble protectora, a su querida "Laura", como ella la llamaba en sus poemas. Tal amistad unió a estas dos mujeres que en una ocasión Juana, convaleciente de grave enfermedad, atribuye al amor de la marquesa su mejoría. Dirigiéndose a la muerte, dice la doncella: "¡Ay, Parca fiera, retírate, mira que sólo Laura manda aquí!" La muerte comprende tan gran afecto y se aparta, dejando que Juana viva para la Marquesa.

En medio de su agitada vida de palacio, admirada, aplaudida, cortejada, perseguida, y hasta envidiada, Juana encontraba en "Laura" un secreto asilo, un retiro donde descansar, un rincón de ensueño.

Una noche conversaba Juana Inés con la Marquesa en la cámara virreinal:

—Grande fortuna es para nosotros, Juana Inés, que hayas venido a embellecer nuestro palacio con tu presencia y a lucir tu ingenio en nuestras reuniones.

—¿Qué decís, señora mía? Gran honra es para mí pisar vuestras alfombras y frecuentar vuestros saraos. Por muy honrada me tengo de gozar de vuestra protección y amistad.

—Te veo un poco apartada, Juana Inés, del bullicio de nuestros salones.

—Mucho me place el regocijo de vuestra sociedad, Laura mía, pero mayor atracción tienen para mí los libros y los versos. Si es vuestra voluntad que yo asista a todas las fiestas, no faltaré, señora.

—Mal me conoces, amiga. Libre eres, Juana Inés, dueña de tu albedrío. Pero paréceme que no está bien en una joven de tan pocos años tanta dedicación a la ciencia y a las letras; y que sería propio de tu edad el gozar la compañía de la gente moza.

—Dejadme con mis caprichos y bachillerías, señora mía. Yo no aspiro sino al solaz de la lectura. ¿Qué mejor compañía que la del finísimo Gracián y la del canoro Lupercio Leonardo de Argensola? A cada rato descubro nuevos mundos y hago nuevas amistades con los sabios de épocas pasadas. Bien sabéis, señora, la poca disposición que tengo para las diversiones mundanas. Dejadme en la grata compañía de la Santa Madre Teresa.

—Y dime, Juana, ¿no se inclina tu afecto hacia alguno de los galanes que te celebran día a día? ¿No te lleva tu fantasía hacia un amor humano?

—Tengo, señora mía, una total negación al matrimonio. Mi deseo es vivir sola, sin tener ninguna ocupación obligatoria que distraiga mis horas, sin ruidos que interrumpan mi pensar. Cuando considero la brevedad de nuestro paso por el mundo y las cosas que hay que aprender no quisiera perder un solo instante en labores y quehaceres inútiles.

—Sabes, amada Juana Inés, que tu nombre es ya conocido en todo nuestro reino y que tienes el mundo a tus pies. Yo sé de varios caballeros que se desviven por agradarte; que darían su vida por una mirada ardiente de tus ojos. A propósito, andan por ahí unos versos tuyos que dicen:

> Al que ingrato me deja, busco amante;
> Al que amante me sigue, dejo ingrata;
> Constante adoro a quien mi amor maltrata;
> Maltrato a quien mi amor busca constante;

y que podrían interpretarse como una oculta pasión.

—Pues no lo es, mi dulce Laura. Pura agudeza de conceptos y ejercicio retórico. Los amores del mundo no me interesan. Aun ese soneto que vos conocéis, que empieza:

> Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
> como en tu rostro y tus acciones vía
> que con palabras no te persuadía
> que el corazón me vieses deseaba,

es sólo entusiasmo lírico, deseo de disertar sobre ese enemigo del alma que es el amor mundano.

—Pues quien lea tus sonetos en el futuro seguramente hablará de tus conquistas y de tus decepciones; de las tragedias de tus admiradores; de tus sufrimientos amorosos; acaso de tu drama sentimental. Tan bien has logrado penetrar la psicología del amor que tus versos quedarán como ejemplos perdurables de intuición femenina.

—¿De qué futuro habláis, Marquesa? ¿Quién se acordará de esta humilde moza cuyo único mérito es amar el estudio y la meditación? No. No soy tan soberbia para creer que la posteridad se acordará de mí.

Así hablaban las dos amigas aquella noche mientras sonaban las campanas de la catedral de México.

X

A tal punto llegó la fama de Juana Inés que la gente se preguntaba si su sabiduría era infusa, es decir, comunicada directamente por Dios y esparcida en su alma, o adquirida. El mismo virrey Mancera se preocupó de la cuestión y para solucionarla juntó en su palacio a todos los hombres de letras y de ciencias de la Universidad de México. Llegaron pues un día convenido hasta cuarenta sabios de varias profesiones e intereses dispuestos a sondear el entendimiento de Juana Inés. Había allí teólogos, abogados, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas y humanistas. Había también muchos aficionados a estos estudios que sin poseer títulos se desempeñan muy bien en varias ciencias.

Concurrió la joven, que por entonces tenía diez y seis años, ante tan selecto tribunal; concurrió con su acostumbrada modestia, pero sin temor porque sacaba fuerzas de su ingenuidad y su pureza para no desmayar ante esos sabios de mosca, quevedos, y lúgubre apariencia.

Se le hicieron preguntas sobre filosofía, música, cuerpos celestes, historia griega, astrología, anatomía, moral, educación, y hasta lenguas indígenas — y a todas contestó con tal compostura y seguridad que los doctos se quedaron asombrados. Más de alguno sintió el despecho que toda excelsitud causa en los espíritus pequeños. El Marqués, que estaba presente en el certamen, felicitó

con alegría a Juana Inés, y no olvidó nunca un acontecimiento tan edificante. Años más tarde el Virrey describía así a un amigo el éxito de la doncella: "A la manera que un galeón real se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron."

Juana Inés no se envaneció de este nuevo triunfo; al contrario, creía cosa natural haber salido airosa de tanta pregunta como le hicieron. Para ella cualquier mujer estudiosa podría haberse desempeñado de igual manera. Intimamente sintió la satisfacción de haberse impuesto a ese grupo de hombres "que sólo por serlo, son soberbios".

* * *

La vida de Juana Inés se deslizaba serena y clara, pero cierta brisa empezaba a rizar la superficie de ese lago. Un aura de selección envolvía toda su existencia; por todas partes se oían acerca de ella encomios y alabanzas. Mas ella continuaba sorda a todo elogio y recatada en su trato cotidiano. Pero Juana Inés sabía que el verdor de la juventud pasa como una rosa de verano; como el verde tierno del apio; que el mes de abril muere en su último día; que la mañana fenece en sí propia; que la belleza se estima sólo cuando se deja ajar; "que la buena cara de una mujer pobre es una pared blanca donde no hay necio que no quiera echar su borrón"; que la honestidad misma es un peligro porque hay ojos que en el hielo se deslizan más rápidos y penetran más.

Todo esto lo sabía esta preciosa joven y meditaba en ello según su propia seriedad lo dictaba. Porque si no ¿a qué esas miradas tan tiernas del bizarro capitán don Pedro Arias y Cortines? ¿Qué objeto tenían las redondillas que día a día la dedicaba ese petulante doctor titular de la cátedra de teología en la Universidad? Hasta el padre Diego de Ribera, tan venerable y tan santo le había escrito un soneto.

Juana se arrepentía de haber escrito esos sonetos en que analizaba tan exactamente el sentimiento del amor. Todo el mundo se preguntaba de dónde sacaba la doncella sus ideas y era inútil que ella dijera que de sus maestros Lupercio Leonardo, Petrarca, Rioja, Góngora. La virreina, la dulce "Laura", sabía que Juana

Inés llevaba una vida irreprochable, pero la vida de la corte es como un pueblo de abejas.

Una mañana clara, de esas de julio, cuando los indios entraban por las calles de México cargados de guirnaldas y ramilletes, cuando después de un fuerte aguacero brillaban los tejados y las calles, Juana Inés se acercó a la virreina y la dijo:

—Señora, tengo algo importante que deciros.

La marquesa le echó los brazos al cuello exclamando:

—Si tienes alguna pena, amiga, desahógala en la confidencia. Tu hermana soy y como tal nadie podrá aconsejarte mejor.

—Ayer he conversado largamente con vuestro confesor y mío, y el padre Antonio Núñez está de acuerdo conmigo en lo que he decidido y voy a exponeros.

—¡Ay, y qué seria estás, querida Juana! —exclamó Laura, con alguna inquietud.

—Es el caso, señora, que deseo abandonar la vida de la corte y entrarme en el convento de las Carmelitas Descalzas.

La buena marquesa de Mancera se puso pálida. Por largo rato miró a Juana en los ojos y abrazándola de nuevo se echó a llorar, diciendo:

—¿Y qué te hace falta en palacio, amiga? El señor Virrey te ve como a la niña de sus ojos; yo venero el aire que respiras; mis damas de honor te rinden homenaje; todos los caballeros te adoran. ¿Qué más puedes desear, Juana Inés?

La niña, con lágrimas en los ojos, respondió:

—Todo lo que decís, señora, verdad es y yo soy una ingrata. Pero hace ya tiempo que quiero llevar mis pensamientos a regiones más altas; estoy cansada de homenajes y quiero huir de ciertas tentaciones. Ya os he dicho antes mi negación total para el matrimonio. ¿Para qué, pues, quedarme en lo que para mí debe ser puente y no lugar definitivo de residencia? Lo único que me ha hecho dilatar mi resolución de encerrarme es el miedo de alejarme de vos y de mi señor el Marqués.

—Se hará lo que deseas, hija mía. Si Dios te llama a su servicio ¿quién soy yo para aconsejarte lo contrario? Tu fe te da fortaleza, pero yo me quedaré buscandote en la sombra de los aposentos y entre los árboles del parque, sola con mi soledad.

—No, Laura querida —contestó Juana—. En el convento vos y mi señor me visitaréis. No soy tan fuerte como decís; necesito vuestro cariño y vuestra ayuda.

Después de esta plática las dos amigas se separaron con el corazón oprimido, como dos viudas jóvenes, como dos notas separadas de una cuerda, como dos pájaros perdidos en la noche.

ARTURO TORRES-RIOSECO

INFORMACION

Resoluciones tomadas en el V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

La Comisión de Iniciativas, que presidió el doctor Francisco Monterde e integraron los doctores Julio Jiménez Rueda y José A. Balseiro, propuso lo siguiente:

I

Dése un voto de cordial simpatía y profundo agradecimiento a la Universidad de Nuevo México, por haber patrocinado este Congreso y por las atenciones que ha tenido para todos los delegados. Exprésese el agradecimiento de la Asamblea al Presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Albert R. Lopes; a su Secretario-Tesorero, Marshall R. Nason; a Sabine Reyes Ulibarrí, que lo sustituyó interinamente, y al doctor Arturo Torres-Rioseco, que colaboró con ellos de modo eficaz en la preparación del Congreso. Extiéndase igual manifestación a Sigma Delta Pi, por patrocinar el banquete; a las Universidades y los Colegios que enviaron delegados al mismo Congreso, y especialmente a la Universidad Nacional de México, por su invitación para que el VI Congreso se efectúe en la ciudad de México, en 1953, y por el patrocinio de la REVISTA IBEROAMERICANA, consistente en el trabajo de impresión de ésta.

II

Hágase saber a la Uunión Panamericana el interés con que la Asamblea ha visto la publicación de las series "Escritores de América" y "Pensamiento en América", que edita la División de Filosofía, Letras y Ciencias del Departamento de Asuntos Culturales de la propia Unión, y su adhesión a los proyectos que abriga, en cuanto se refiere a la edición de obras difíciles de hallar actualmente.

III

En virtud de la experiencia obtenida a partir del IV Congreso, la comisión propone que se modifique el Art. 6º de los Estatutos, en los siguientes términos: "La Mesa Directiva estará integrada por:

Un presidente;

Tres Vicepresidentes;

Un Secretario Ejecutivo;

Un Prosecretario;

Un Director General de Publicaciones."

IV

Que se faculte a la Mesa Directiva para que ponga en vigor todas las medidas necesarias para la reorganización del Instituto y designe las comisiones indispensables para los trabajos del Congreso.

V

Que la nueva Directiva realice una revisión de los acuerdos tomados en asambleas anteriores, con el objeto de que se puedan llevar a la práctica los que sean oportunos.

VI

Que el Instituto estudie la mejor manera de participar en los Centenarios de los nacimientos de Sor Juana Inés de la Cruz, de José

Martí, de Salvador Díaz Mirón y del doctor Juan Zorrilla de San Martín.

VII

Que el Instituto otorgue cada año, como reconocimiento de los méritos de la obra más destacada, entre las publicadas el año anterior, un premio y el diploma correspondiente, de acuerdo con las bases que la Junta Directiva establezca.

* * *

La Comisión Electora y de Sede para el Sexto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, presidida por el doctor Robert M. Duncan e integrada por los doctores Arturo Torres-Rioseco y Francisco Aguilera, hizo las siguientes recomendaciones:

I

Que la sede del Sexto Congreso sea México.

II

Que las siguientes personas sean designadas para desempeñar los cargos correspondientes:

Presidente: Luis Monguió;

Primer Vicepresidente: Agustín Yáñez;

Segundo Vicepresidente: Enrique Anderson-Imbert;

Tercer Vicepresidente: Benjamín M. Woodbridge, Jr.;

Secretario Ejecutivo: Marshall R. Nason;

Prosecretario: Sabine R. Ulibarrí;

Director General de Publicaciones: Julio Jiménez Rueda.

Socios y Suscriptores Protectores

(PERSONAS E INSTITUCIONES)

Theodore J. Brenner
St. Mary's University
San Antonio 7, Texas, E. U. A.

Prof. Boyd G. Carter
Department of Romance Languages
University of Nebraska
Lincoln, Nebraska, E. U. A.

Claremont College Library
Claremont, California, E. U. A.

John E. Englekirk
Department of Spanish
Tulane University
New Orleans, Louisiana, E. U. A.

José Famadas
Box 8
Rego Park, N. Y., E. U. A.

Dr. Max Henríquez Ureña
99-22 67th Road
Forest Hills, Long Island
New York, E. U. A.

Sr. Andrés Horcasitas
Whitney Building
New Orleans 12
Louisiana, E. U. A.

Albert R. Lopes
Box 20
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico,
E. U. A.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

Malcolm D. Mc Lean
723 Woolsey Ave.
Fayetteville, Arkansas, E. U. A.

University of North Carolina
Library
Box 690
Chapel Hill, North Carolina,
E. U. A.

Pan American Union
Washington, D. C., E. U. A.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey, E. U. A.

Prof. D. F. Ratcliff
Department of Romance Languages
University of Cincinnati
Campus Station
Cincinnati 21, Ohio, E. U. A.

San Antonio Public Library
210 West Market St.
San Antonio, Texas, E. U. A.

Biblioteca-Universidad de Santo Domingo
Ciudad Trujillo
República Dominicana

University of Southern California
Los Angeles 7, California,
E. U. A.

Universidad de la República
Departamento de Literatura Iberoamericana
Facultad de Humanidades y Ciencias
Cerrito 73
Montevideo, Uruguay

University of Washington Library
Seattle 5, Washington, E. U. A.

Wellesley College Library
Wellesley, Mass., E. U. A.

Williams College Library
Williamstown, Massachusetts,
E. U. A.

LIBRO DE REPASO Y CONVERSACION

By AUGUSTO CENTENO and PAUL ROGERS

The reading selections in this new second-year Spanish review grammar present cultural and historical material in the form of narrations of 30 famous Spanish plays, from the 17th century to the present. Beautifully illustrated.

EL ESPAÑOL DE HOY

By AURELIO ESPINOSA, Jr.

A conversation and composition text based on contemporary readings in Spanish, *El español de hoy* provides intensive drill in sentence structure and idiomatic usage for students who have completed at least one year of college Spanish.

DOS OBRAS DEL HUMORISTA EDGAR NEVILLE

By L. B. KIDDLE and F. SANCHEZ Y ESCRIBANO

The first works of Edgar Neville to be made available for use by English-speaking students of Spanish —a play, *Margarita y los hombres*, and a short story, *La familia Mínguez*— are here presented in a charming edition for students at the intermediate level.

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

By ANGEL DEL RIO

This two-volume work has been called "the best and simplest history of Spanish literature" (Prof. Torres-Rioseco). The volumes may be used together, for the survey course in Spanish literature, or separately, for courses in classical or modern Spanish literature.

THE DRYDEN PRESS
31 West 54th Street, New York 19

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México

y dirigida por

AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

Por esas Españas

In the 16 wonderful stories that make up the text, Professor Villa Fernández interprets for his many American students sixteen aspects of Hispanic psychology which intrigue, puzzle, and sometimes shock their American attitudes.

Variety, vitality, simplicity —and above all *el buen humor*— are the qualities which have kept this reader in use term after term. And the superb drawings by the inimitable "Shum" should not be forgotten.

Holt

KANY HOLDS THE KEY

to speedy, well-balanced language teaching

KANY'S PRACTICAL SPANISH GRAMMAR

Covers grammar essentials and develops fluency in an effective one-term course. The approach is oral, with emphasis on ideas rather than unrelated words.

D. C. Heath and Company

BOSTON NEW YORK CHICAGO ATLANTA SAN FRANCISCO DALLAS LONDON

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

CLAVILEÑO

Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo

Director:
FRANCISCO JAVIER CONDE
Catedrático de la Universidad de Madrid

Consejo de Redacción

Dámaso Alonso
Julio Caro Baroja
Melchor Fernández Almagro
Enrique Lafuente Ferrari
José Romero Escassi
Manuel Cardenal Iracheta
Camilo José Cela
Gaspar Gómez de la Serna
Manuel Muñoz Cortés
Angel Valbuena Prat

Se publican 6 números por año. Suscripción anual $5.00

Distribuidor para E. U. A.

Eliseo Torres
1469 St. Lawrence Ave.
New York 60, N. Y.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1 00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0 75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0 50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0 50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0 75
Grafitos (1937) — Epigramas	1 25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0 75
Libertarias (1938) — Poemas	1 00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1 50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas*, de León de Greiff	.50 „	.40 „
III. *42 poemas*, de Luis C. López	.50 „	.40 „
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	.50 „	.40 „
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	.50 „	.40 „
VI. *36 poemas* de autores brasileños	.50 „	.40 „
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	.50 „	.40 „

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMÉRICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS.: M-9665 M-370

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

FRANZ C. FEGER
17 East 22nd St.
New York 10, N. Y.

DICCIONARIO
DE
HISTORIA DE ESPAÑA

Just published by the *Revista de Occidente* in Madrid. Two volumes containing approximately 3,000 pages. Bound in cloth. $20.00

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 **Buenos Aires**

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA

Director:
Amado Alonso

Nápoles, 5
MEXICO, D. F.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Directora:
Elisa Elvira Zuloaga

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO